



João Paulo Barros Alves Rodrigues de Almeida

## O divino nos Sofistas e em Eurípides

Tese de Doutoramento na área de Estudos Clássicos, ramo de Poética e Hermenêutica, orientada pela Prof. Doutora Maria do Céu G. Z. Fialho e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2015



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

# O divino nos Sofistas e em Eurípides

A religião problematizada pela Sofística e as figurações do divino na obra de  
Eurípides

Tese de Doutoramento na área de Estudos Clássicos, ramo de Poética e Hermenêutica, orientada pela Prof. Doutora Maria do Céu G. Z. Fialho e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2015



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

## Índice

Resumo.....	5
Abstract.....	7
Agradecimentos .....	9
Introdução .....	11
Aproximações: Eurípides e a sofística; teatro, ideias e sociedade.....	17
1. Um dramaturgo de muitas máscaras .....	19
2. A ligação problemática entre Eurípides e a sofística.....	25
2.1. Críticas ou Eurípides? .....	34
3. Teatro e sociedade .....	41
3.1. A escola «coletivista» e os seus descontentes .....	45
4. Sofistas: uma companhia desejável.....	61
Parte I - A primeira sofística vista por «modernos» e «pós-modernos»; três sofistas e religião.....	65
1. A reabilitação de Protágoras e companhia como efeito colateral do antiplatonismo pós-moderno .....	67
2. A interpenetração de duas ortodoxias: pós-modernismo e neo-sofística.....	68
3. Mas, afinal, o que é o pós-modernismo? .....	70
3.1. A longa tradição da rutura.....	73
4. Aproximações entre pensadores (pós) modernos e a leitura antifundacionalista da sofística ....	84
4.1. Rorty.....	90
4.2. «Fundacionalismo»: um termo abrangente .....	92
4.3. Nietzsche.....	93
4.4. Heidegger .....	96
4.5. Derrida.....	100
4.6. Onde pára a metafísica?.....	103
5. Sofistas, neosofistas e filósofos pós-metafísicos .....	106
6. Das ruínas da metafísica, a filosofia possível, segundo Habermas.....	114
7. Sofistas/Platão: não tão opostos assim.....	118
8. «The Big Rhetoric» .....	124
9. A leitura fundacionalista dos sofistas .....	127
9.1. É o passado apreensível?.....	133
9.2. São as doutrinas dos sofistas passíveis de reconstrução? .....	139

10. A receção da sofística de Popper a Hegel .....	145
11. A inevitabilidade de Platão .....	152
12. Sofistas e Religião .....	162
12.1. Religião? Nunca existiu! .....	171
12.2. Afinal, os gregos acreditavam nos deuses .....	173
13. Protágoras .....	181
13.1. O mito de Protágoras .....	188
14. Górgias .....	195
15. Pródico .....	198
Parte II - Eurípides: os deuses em palco ( <i>Hipólito</i> , <i>Íon</i> e <i>As Bacantes</i> ) e duas mulheres excepcionais - Medeia e Hécuba. A variedade da experiência religiosa na obra do dramaturgo. ....	203
1. Podem os anciãos tebanos continuar a dançar? .....	205
2. <i>Medeia</i> .....	208
2.1. Perspetivas .....	210
2.2. O «humano», o «heroico» e o «divino»: de Homero a Ésquilo .....	214
2.3. Sófocles .....	219
2.4. A tese heroica .....	226
2.5. A hipótese teológica .....	241
3. <i>Hécuba</i> .....	251
3.1. Uma peça frouxamente construída? .....	251
3.2. O motivo propulsor da peça: o sacrifício humano .....	257
3.3. As personagens e os deuses .....	259
3.3.1. Ulisses .....	259
3.3.2. Polimestor .....	261
3.3.3. Taltíbio .....	262
3.3.4. Políxena .....	263
3.3.5. Hécuba .....	268
3.4. Uma tragédia absoluta .....	278
4. <i>Hipólito</i> .....	282
4.1. Proémio .....	282
4.2. Afrodite lança todos os dados .....	286
4.3. A problemática da causação divina e da causação humana .....	286
4.4. A desarmonia pré-estabelecida .....	289
4.5. Teologia <i>ex cathedra</i> .....	290
4.6. Fedra .....	292
4.7. Hipólito .....	294

4.8. O significado do êxodo; Afrodite e Ártemis a juízo .....	302
5. <i>Íon</i> .....	307
5.1. As razões da escolha.....	307
5.2. <i>Deux ex initio</i> e <i>deux ex machina</i> .....	308
5.3. O patriotismo da peça e a tensão que cria com a sua vertente religiosa .....	310
5.4. A solução «funcional» e a seriedade fundamental da peça.....	313
5.5. Objeções e contraobjeções à atuação de Apolo .....	317
5.6. Providência e <i>Tyche</i> .....	324
6. <i>As Bacantes</i> .....	328
6.1. O prólogo, o párodo e o primeiro episódio .....	332
6.1.1. Tirésias, o teólogo sofista .....	339
6.3. O primeiro estásimo e o segundo episódio .....	346
6.4. O segundo estásimo,o terceiro episódio e o terceiro estásimo.....	351
6.4.1. O estatuto de mensageiro do boieiro .....	354
6.5. Do quarto episódio ao quinto estásimo .....	361
6.6. Êxodo: um deus sinistro.....	370
6.7. «The King is dead. Long live the King»: Penteu como vítima expiatória; Dioniso como a <i>nemesis</i> do patriarcalismo .....	372
7. Considerações finais .....	376
Bibliografia .....	397
Índice onomástico de autores antigos .....	423



## Resumo

O tema do divino nos sofistas e em Eurípides confere unidade de fundo ao presente trabalho. São dificilmente recortáveis passos dramáticos das peças do tragediógrafo que constituam transposições inequívocas de posições de sofistas sobre religião, por duas ordens de razões: a escassez de *ipsissima verba* desses pensadores sobre o assunto e a multiplicidade e variedade de elementos religiosos na obra do dramaturgo.

Para enfrentar o primeiro óbice era indispensável tratar da problemática da receção da sofística. Distinguiram-se, na 1ª parte da dissertação, dois enfoques principais da sua reabilitação: a moderna e a pós-moderna. Neste último sobressai o movimento neosofista, o qual aproxima a primeira sofística de pensadores de referência do pós-modernismo, de que destacámos Nietzsche, Heidegger, Derrida, Rorty. A retórica neosofista procede polemicamente no que respeita à relação entre sofistas e Platão. Será claro que, em tal querela, nos subtraímos à animosidade antiplatónica, dando corpo à sugestão de que conhecemos o pensamento dos sofistas graças ao filósofo e não apesar dele. Por implicação, era mister debruçarmo-nos sobre a possibilidade do conhecimento histórico.

Sobre a religião grega, defendemos que a visão ritualista é insuficiente e unilateral, dando o nosso assentimento à síntese doutrinal de Harvey Yunis que *pour cause* a encontra definida, exceto numa variante, em *As Leis* e que procura a respetiva ilustração teatral na obra de Eurípides. Já na *Introdução* havíamos discutido acerca da função social e política do teatro grego, sobre até que ponto a tragédia ática reflete ou refrata a sociedade coetânea e, por inerência, a religião popular.

Na abordagem ao texto de Eurípides, optámos como fio condutor por um critério simples, distinguindo entre peças em que se verificam epifanias dos deuses, como *Hipólito*, *Íon* e *As Bacantes*, de peças como *Medeia* e *Hécuba* em que os deuses não aparecem no palco. A relevância do primeiro grupo de peças impõe-se por si, contudo, é habitual referir *Medeia* como uma peça onde a problemática religiosa não é proeminente. Pelo contrário, a hipótese teológica reclama detetar o dedo de Zeus na filigrana da peça e possuir um maior poder explanatório para as mutações *alogon* (assim denunciadas por Aristóteles) do seu entrecho. Por seu turno, *Hécuba* constitui um exemplo impressionante para aqueles que pensam que o grande problema que atormentava Eurípides era como viver num mundo sem deuses.

Arriscámo-nos a abordar *in toto* cinco peças de Eurípides, embora tenham sido considerados objeto de menção a quase totalidade do seu *corpus*, ou passos desse *corpus*, desde *Alceste* até *Orestes*, passando por *As Troianas*, *As Suplicantes*, *Ifigénia entre os Tauros* e *Helena*. Relevámos os fragmentos de *Belerofonte*, por veicularem um ateísmo explícito; e de *Os Cretenses*, por abrirem uma janela para o afluxo de cultos estrangeiros em Atenas.

O *nosso* Eurípides, a imagem desse Proteu que fixámos, começou a ganhar forma: um Eurípides, afinal, pessimista, nos antípodas daquela outra, esmerada por anteriores gerações de estudiosos, do poeta, do grande poeta, do Iluminismo Grego. Um nostálgico do abrigo da crença tradicional, mas que já não pode aderir à Ordem Divina, a uma configuração divina, estável, do mundo.



## Abstract

The theme of the divine in the sophists and Euripides confers unity to this work. It is not easy to cut out dramatic excerpts from the plays of this tragic playwright, which consubstantiate unequivocal transpositions of the sophists' viewpoints as to religion, for twofold reasons: those thinkers lacked *ipsissima verba* regarding the subject and the multiplicity, as well as the variety, of religious elements in the playwright's work.

In order to face the first issue it was imperative to deal with the problematic of the reception of the Sophistic. In the first part of the thesis, two main approaches to its rehabilitation were differentiated: the modern and the postmodern. In the latter, the new sophistic (or sophist) movement is highlighted, as it brings closer the first Sophistic and seminal thinkers of postmodernism, namely Nietzsche, Heidegger, Derrida, Rorty. The new sophistic rhetoric acts controversially concerning the relationship between the sophists and Plato. It will become clear though that, in such controversy, we stand apart from the animosity against Plato, embodying the idea that we know the sophists' way of thinking thanks to the philosopher and not despite him. Consequently it was crucial to look into the possibility of the historical knowledge.

As to the Greek religion, we defend that the ritualistic perspective is insufficient and unilateral, which makes us agree with Harvey Yunis's doctrinal synthesis, defined *pour cause*, except for a variant, in *Laws*, and that looks for its scenic illustration in Euripides's literary work. In the *Introduction* the social and political role of the Greek theatre had already been discussed, especially how the Attic tragedy reflects or refracts the contemporary society and, inherently, the popular religion.

In the approach to Euripides's work, a simple criteria was chosen as leading point, by distinguishing the plays in which the gods' epiphanies can be found, such as *Hippolytus*, *Ion* and *Bacchae*, from plays like *Medea* and *Hecuba* in which the gods don't come up to the stage. The former group is relevant by itself; however, it is common to refer to *Medea* as a play where the religious issue is not prominent. On the contrary, the theological hypothesis proclaims Zeus's interference in the play's filigree and a greater explanatory power for the *alogon* mutations (as said by Aristotle) of its plot. On the other hand, *Hecuba* is an impressive example for those who think that the major problem which tormented Euripides was living in a world without gods.

We dared to approach five of Euripides' plays *in toto*, even though almost the total *corpus*, or parts, has been mentioned, from *Alcestis* to *Orestes*, and passing through

*Trojan Women, Suppliants, Iphigenia among the Taurians and Helen.* We revealed *Bellerophon*'s fragments because they revealed an explicit atheism; and fragments of *Cretans*, because they unveil the influx of cultured foreigners to Athens.

Our Euripides, the image of that Proteus set by us, starts to take shape: a pessimistic Euripides, in the antipodes of the other one, cherished by previous scholar generations, of the poet, the great poet, of the Greek Enlightenment. A nostalgic of the shelter provided by the traditional belief, which cannot, nevertheless, comply with the Divine Order, with a divine, stable, configuration of the world.

## **Agradecimentos**

Devo, em primeiro lugar, os meus agradecimentos à orientadora, Dr<sup>a</sup> Maria do Céu Fialho, a quem devo o incentivo de trabalhar o tema desta tese. Cumpro reconhecer a sua disponibilidade e solicitude para indicar pistas e esclarecer dúvidas. Grato, muito especialmente, por ter permitido que eu tivesse seguido um caminho próprio de investigação e por ter admitido a relevância de certas digressões em relação ao tema nuclear. O meu preito estende-se, na pessoa da Dr<sup>a</sup> Maria do Céu Fialho, aos colegas do Instituto de Estudos Clássicos e ao Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos a quem devo um efetivo apoio.

Cumpro, por justiça, manifestar gratidão à minha família que compreendeu o esforço, inevitável, que o presente trabalho implicou, atendendo aos meus deveres profissionais como professor do ensino básico.

Um grande, caloroso e forte abraço, a todos!



## Introdução

A associação de Eurípides aos sofistas constitui um tema muito glosado ao longo da história do pensamento. Escolher o «divino» como zona de interseção entre o tragediógrafo e esses «filósofos» (a primeira sofística) representa uma opção tão óbvia como os prismas da retórica, do binómio *physis/nomos* ou do par dicotómico grego/bárbaro. São vias há muito percorridas por notáveis helenistas e historiadores da cultura, e não é embaraço nenhum caminhar sobre terreno já explorado, já sabiamente esquadrinhado. Não pensamos que as interpretações e a «literatura secundária» apresentam um estorvo, a pôr de lado, para aceder diretamente às fontes originais, às fontes puras. Oferecem-se, antes, como um marco miliário à beira do caminho.

Ressalta logo, a este respeito, uma diferença enorme entre o autor de *Medeia* e os sofistas: a obra original remanescente. De entre a grande tríade clássica de tragediógrafos, Eurípides é aquele que mais peças completas legou aos vindouros. Em contrapartida, os *ipsissima verba* dos sofistas são escassíssimos. E dentro dessa escassez as referências explícitas à religião, aos deuses, são deveras minguadas. Sobre esses sábios peculiares não se pode deixar de ter em conta o que outros disseram deles. E o que se tem dito deles no mundo académico das décadas de cinquenta em diante é predominantemente positivo e amiúde entusiasta.

É pelo menos quase obrigatório afirmar que eles foram objeto de um longo olvido e que a respetiva reabilitação representa uma reposição, um ato de justiça histórica. Essa valorização da sofística levou-nos a perguntar porque se converteu esse fenómeno numa evidência intelectual, no atual momento histórico-cultural, e a indagar as afinidades que se podem detetar entre a situação intelectual do nosso tempo e a primeira sofística. A questão ganha uma formulação mais específica se o nosso tempo se deixa designar por pós-modernismo. Que postulados mais ou menos comuns ou mais ou menos convergentes se podem reconhecer entre o pós-modernismo e o quadro mental que possibilitou o aparecimento da sofística?

Assim como se tem explorado a analogia entre o iluminismo europeu do «século das luzes» e o «iluminismo grego» do «século de Péricles», conferindo aos sofistas um papel motriz nesse movimento, e habitualmente elegendo-os como precursores dos «libre-penseurs», por que não desenvolver outra analogia substituindo um dos termos por pós-modernismo? Os paralelos nunca são rigorosamente exatos, mas não são assim tão distantes as linhas entre «iluminismo» e «pós-modernismo» e, conseqüentemente, entre

as análises retrospectivas que tais movimentos efetuaram sobre autores e tempos pretéritos considerados análogos e «precursores». Nada de novo também aqui, pois esse suposto ar de família ou de *similia similibus* (quer dizer, entre os primeiros sofistas e pensadores pós-modernos) tem sido notado, como se verá.

Falar de pós-modernismo implica falar de pensadores de «referência» que se demarcaram da tradição metafísica do ocidente e que querem pensar de modo não platónico ou antiplatónico. Escolhemos sobretudo Heidegger, Derrida, Rorty, Habermas. Ora, tratava-se de uma opção de risco pois a dissertação corria o risco de se dispersar, perdendo-se numa floresta de ideias e livros. Julgamos, no entanto, que era oportuno considerar o antimetafisicismo e o antiplatonismo desses filósofos para compreender a atração que os adversários que Platão combateu exercem sobre «scholars» das últimas décadas. Quisemos indagar porque é que a palavra «metafísica» se tornou numa palavra maldita.

Arrolar as opiniões dos sofistas da 1ª geração sobre os deuses e a religião é tarefa de pouca monta diante dos dados disponíveis. Mais difícil é determinar o relevo social que essas opiniões controversas poderiam adquirir. É trivial dizer que os sofistas e Eurípides constituem testemunhas espirituais de uma sociedade em transformação, também no plano religioso. Não é, porém, tão tranquilo afirmar que Eurípides é um representante eminente do «novo pensamento», o seu porta-voz no teatro trágico, um iluminista grego ao mesmo título de um Protágoras. Como diz Charles Segal, «One of the most difficult problems in the interpretation of Euripidean tragedy is the role and meaning of the gods»<sup>1</sup>.

Justamente, a complexidade do problema está na origem de interpretações tão díspares. Adiantamos que, em última instância, se torna inexplicável tanta disparidade se não a radicarmos na ambiguidade da própria obra. Na época em que o dramaturgo viveu, a questão religiosa (os mitos, os deuses, a religião) estava realmente viva como demonstram, à saciedade, falas de personagens de Eurípides ou de Aristófanes. Não quer dizer, nem que tal problema fosse uma matéria de preocupação do dia a dia dos atenienses, nem que a Atenas do século V antes de Cristo tivesse conhecido um processo de secularização emanado do estado, mas que a utilidade do culto e da oração, a sabedoria dos deuses, e até a sua própria existência (problema explicitamente tratado em tragédias como *Belerofonte* e *Sísifo*), eram assuntos que alcançaram a consciência

---

<sup>1</sup> Segal 1989 «The Problem of the Gods in Euripides' Hecuba», p. 9.

pública, propagados por atores de teatro justamente na ocasião de festivais *religiosos* como *As Grandes Dionísias*. E diante de uma audiência que, se assistia ao teatro, também via a construção e o esplendor do Pártenon, um templo ao «orago» da cidade-estado, Palas Atena, o qual, simultaneamente, proclamava em mármore o poderio da sua *polis*.

É uma conclusão a que chegaremos, fundadamente: a de que a obra possui um significado epocal, refletindo, em osmose mais pronunciada que a de Sófocles, as tensões e as contradições de um tempo de crise. As peculiaridades do género trágico (o *agon* antitético entre personagens que veiculam pontos de vista diferentes, a sua forma discursiva dilemática) prestam-se bem a essa função reflexiva de uma sociedade «polimorfa». Parece-nos então relativamente pacífico que a obra de Eurípides representa, não obstante a complicação característica do *medium* (tempo mítico, caracteres de antanho), a sociedade sua contemporânea, e um período de mutação cultural. Há, de facto, muitos dados para estudar esse lado da referência. As informações são muito menos abundantes para basear a tentativa de adivinhar a *intentio auctoris*, isto é, de identificar as convicções do autor real, Eurípides, acerca, designadamente, da religião olímpica.

Autores há que pensam que Eurípides tinha uma embirração especial com Apolo e o santuário de Delfos; outros que ele odiava Dioniso, embora temesse o seu poder; outros que aquilo que o obsecava era o «irracional» e que nos deuses ele via forças impessoais que não respondiam ao tribunal da razão, empregando nós adrede uma expressão que Kant tornou famosa, e que, diante de tais forças elementais, deixa de ter significado a simpatia ou a antipatia humanas; em termos equivalentes, as deidades traduzem o brotar imotivado da vida, que a razão ou a moral não conseguem cingir.

Outros ainda que insistem, oportuna e inoportunamente, que não podemos realmente saber em que é que o filho de Salamina acreditava ou deixava de acreditar e que não se deve tomar o dito de uma personagem, recortando-o do seu contexto dramático, pelo pensamento do autor. A última parte da frase anterior é obviamente inatacável, em Eurípides e em muitos outros autores de obras dramática. Não se segue daí, porém, que não se repare na frequência com que personagens da sua obra, a despeito da situação em que se encontram, proferem sentenças dubitativas, suspicazes ou francamente ímpias em relação à religião olímpica.

Esforçámo-nos por registar essas interpretações e dar-lhes o devido lugar. Também tentámos testá-las, detetando os seus pontos criticáveis e o seu unilateralismo.

Permanece fascinante o exercício de situar as interpretações e os intérpretes no contexto da sua época, conquanto a seriação e a história das interpretações deste autor não constituam o objetivo primacial deste trabalho. É possível tentar compreender e compreender, se não tudo, alguma coisa. A dança das interpretações que o tragediógrafo suscitou no decurso dos tempos é, pela sua variedade, sumamente deleitável. É uma das questões condutoras do presente estudo: porquê tanta disparidade interpretativa? Já apontámos acima a direção inevitável da resposta: por um lado, o tempo de Eurípides foi uma época convulsionada e instável nos planos social, político e intelectual; por outro, o género trágico, *per se*, dadas a sua natureza e estrutura não oclusivas (ainda mais na sua formatação às mãos do «filósofo do teatro»), oferece-se à exegese mais variada. Daí que a obra do dramaturgo seja apelativa a intérpretes que tenham vivido em circunstâncias de insegurança ideológica, social ou outra.

No fim de contas, prefigurando o termo da análise, partimos da constatação de um enigma para regressar ao ponto de partida. Mas com maior conhecimento de causa. É essa a trajetória que a atual dissertação descreve.

Na impossibilidade de analisar sistematicamente todas as peças e fragmentos do autor sob o ângulo da relação homens/deuses, escolhemos as seguintes peças para estudo: *Hipólito*, *Íon*, *As Bacantes*, *Medeia* e *Hécuba*. O critério de distinção foi a presença dos deuses como *dramatis personae* no enredo das peças, o que se verifica nas três primeiras obras referidas, mas não nas duas últimas. Também considerámos *Medeia* e *Hécuba*, uma a seguir à outra, devido a óbvia proximidade temática. Arriscámo-nos a abordar *in toto* cinco peças de Eurípides, contando entre elas as suas obras-primas *Medeia*, *Hipólito*, *As Bacantes*. Obras que fazem jus à fama do mais trágico dos poetas, segundo Aristóteles, pois o respetivo remate é brutal e cerrado o seu clima trágico<sup>2</sup> e, além disso, ao seu extraordinário talento de criar poderosos caracteres, indelévels. Têm

---

<sup>2</sup> Aristóteles estendeu a sua reflexão ao campo da arte e dos artistas. Dada a importância incontestável e capital dos seus juízos na *Poética*, transcrevem-se logo no *incipit* do presente trabalho as suas palavras acerca de Eurípides: «Portanto, estão igualmente errados aqueles que censuram Eurípides por fazer isto nas suas tragédias, muitas das quais terminam na infelicidade. Isto é, como se disse, correcto. A melhor prova disso é que, nos concursos dramáticos, as tragédias deste género, se forem bem feitas, revelam-se as mais trágicas e Eurípides, se é certo que não estrutura bem outros aspectos, mostra ser, no entanto, o mais trágico dos poetas.» (Aristóteles 2004 *Poética*, trad. e notas de Ana Valente, p. 62). O estagirita assinala o realismo do autor de *Orestes*, contrapondo-o a Sófocles: «(...) Sófocles, que disse que ele representava os homens como deviam ser, e Eurípides como eles eram», *ibidem*, p. 103. Convém sublinhar que este enunciado atribuído a Sófocles tem sido lido, quer sob uma ótica moral ou «moralista», quer sob uma ótica heroica (devem ser heróis, isto é, irredutíveis e não propriamente «boas pessoas»). Também ajuíza a favor do autor de *Édipo Rei* em detrimento de Eurípides quanto ao papel do coro na tragédia: neste último ocorre um desfazamento entre o coro e a ação, enquanto nas peças de Sófocles o coro mantém o papel de ator, como convém (cf. *ibidem*, p. 77).



sido também os dramas que mais chamaram a atenção do mundo da academia, os mais estudados e aqueles que oferecem o maior desafio à argúcia do crítico. Não excluímos, todavia, aporções de outras obras, pois verdadeiramente a problemática do divino não está ausente em nenhuma delas (sobretudo, *As Troianas* e *Ifigénia entre os Tauros*, sem esquecer, porém, *As Suplicantes* e *Helena* e *Os Cretense* e *Belerofonte...*). Como poderia ela não morar na tragédia grega que envolve homens e deuses no mesmo drama? Os deuses (a referência aos deuses, pelo menos) comparecem com a mesma naturalidade ou obrigatoriedade com que surgem em cena personagens de sangue real<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Como assinalava Aristóteles, a matéria-prima das tragédias, das mais formosas, confinava-se a um reduzido número de casas reinantes «como, por exemplo, sobre Alcmeón, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo (...)» (*ibidem*, p. 61). Assim detinha o género dramático garantias seguras de comunicação, receção e influência. Prova-o a observação chistosa de Antífanos, autor de comédias do século IV: «Sorte tem em tudo a tragédia: é um poema em que o argumento é conhecido dos espectadores, mesmo antes de alguém falar. De modo que basta o autor fazer uma alusão. Que eu diga apenas «Édipo» e já sabem tudo o mais: que o pai era Laio, a mãe Jocasta, quem eram as filhas, os filhos, o que é que sofreu, o que fez» (tradução de Rocha Pereira 1995 *Hélade. Antologia de Cultura Grega*, p. 411). Os comediógrafos estavam condenados à originalidade, quando prefeririam, por dar menos trabalho, seguir um guião e formulário fixados previamente... Num outro plano, muito mais largo que ditos facetos de comediógrafos áticos a expensas dos seus colegas tragediógrafos, formou-se no decurso da história intelectual do Ocidente a *vexata quaestio* entre o «thesaurus» clássico e a rebelião (romântica...) contra os «modelos». Onde situar o *criterion* do talento e da inspiração poéticos e literários: estar à altura da grande tradição ou romper, e inaugurar o novo?



**Aproximações: Eurípides e a sofística; teatro, ideias e sociedade.**



## 1. Um dramaturgo de muitas máscaras

Na coletânea de estudos *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, vinda a lume no ano 2000, Christian Wildberg constata que o estudo da religião em Eurípides deixara de estar na moda<sup>4</sup>, alegando que a razão principal desse desinteresse provinha do escasso consenso nessa matéria que um século inteiro de investigação havia produzido. A própria brevidade da segunda secção do livro, intitulada «Myth and Religion», pode servir de indicador desse declínio. No entanto, trata-se de um veio que não pode ser esgotado, porque é uma evidência que a tragédia antiga radica no mito e religião. Como afirma R.L. Fowler com vigor, «Greek tragedy is about nothing if not religion»<sup>5</sup>. Porém, essa falta de consenso interpretativo aludida não se confina apenas à faceta religiosa, mas afeta o todo da obra euripidiana.

O mero inventário dos epítetos apositivos atribuídos a Eurípides desde o Romantismo oferece uma vívida ilustração da premissa de Protágoras de que para todo e qualquer assunto há sempre dois argumentos contrastantes, igualmente defensáveis e convincentes (*Antilogoi* ou antilogias, *Dissoi Logoi* ou discursos duplos)<sup>6</sup>. Eurípides, o Racionalista; o Irracionalista; o Realista; o Idealista<sup>7</sup> (escapista, contemplativo); o Feminista (em contraposição ao antigo e persistente apodo de misógino<sup>8</sup>); o Radical (subversivo); o Reacionário (neo-conservador)<sup>9</sup>; o Patriota versus o Etno-ironista (isto é, os gregos vistos pelos bárbaros, desalojados da sua pretensa superioridade) e outros apodos (psicólogo, psicanalista *avant la lettre*, moderno, existencialista<sup>10</sup>).

---

<sup>4</sup> Vide Wildberg, Ch. 2000 «Introdução» (à 2ª secção da coletânea *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, «Myth and Religion»), p. 174.

<sup>5</sup> Fowler, R. L. 1999 «Three places of *the Trachiniae*» in J. Griffin (ed) *Sophocles Revisited*, p. 317.

<sup>6</sup> Note-se que a última das obras referidas é um escrito anónimo, provavelmente apontamentos de um estudante, enquanto a primeira é seguramente da autoria de Protágoras (provavelmente, também, não um mas dois livros).

<sup>7</sup> Termo cunhado por R. B. Appleton 1927 *Euripides, The Idealist*. É mister notar-se que o epíteto é um desenvolvimento do decantado racionalismo euripidiano na medida em que o idealismo, na aceção de Appleton, é um racionalismo que coloca a fonte da moralidade e suas sanções no interior do ser humano e não numa autoridade externa (cf. *Ibidem*, p. 90).

<sup>8</sup> Cf. Paley, F. A. 1872 *Euripides*, I, p. XXXVII: «The ill-feeling towards women is so strongly and so repeatedly manifest, that seems incorrect to say that is no foundation for the charge».

<sup>9</sup> Vide Michelini, Ann 1997 «Euripides: Conformist, Deviant, Neo-Conservative?»

<sup>10</sup> Sale, William 1977 *Existentialism and Euripides. Sickness, tragedy and divinity in the Medea, the Hippolytus and the Bacchae*. Como o título indica, o autor pretende ler as peças referidas à luz dos princípios do existencialismo, mais precisamente da psicanálise existencial elaborada por Ludwig Binswanger e Spiegelberg, que reformulam categorias heideggerianas como *Eigenwelt*, *Umwelt*, *Mitwelt*, etc.

A Bernard Knox ocorre a hipérbole de «contemplar o caos», expressão que colhe em H. D. F. Kitto, ao ler num simples relance as desconstruídas interpretações de uma só obra, *Alceste*, coligidas em *Twentieth-century Interpretations of Euripides' Alcestis* (1968)<sup>11</sup>. Se nos lembrarmos de que a peça se salienta pelo critério externo de ser, muito provavelmente, a primeira das peças completas que lhe sobreviveram (representada em 438, parece seguro que nenhuma das outras obras supérstites lhe é anterior: *Medeia*, 428, *Hipólito*, 415; embora houvesse escoado já um largo período de dezassete anos em que Eurípides vinha escrevendo para o teatro), a *fortuna* como quis marcar a nota de irregularidade que se associa ao «filósofo do teatro». Sabe-se que *Alceste* era a quarta obra de uma tetralogia; porém, em vez de um drama satírico convencional<sup>12</sup>, a peça gira à volta de um assunto particularmente sério: o sacrifício voluntário de uma esposa e mãe por um marido que não o merece. O significativo pormenor de ter sido um Hércules burlesco, ébrio, a ressuscitar Alceste, rematando o drama com um final feliz, deu logo o mote a que se pensasse que Eurípides não levava a sério a intervenção dos deuses (no caso, Apolo) ou de heróis divinizados e ousasse mesmo ridicularizá-los<sup>13</sup>. Referimos o comentário de Knox dado o relevo inerente à obra inaugural, à obra do princípio (reciprocamente, a última obra, no caso *As Bacantes*, ostenta a importância solene que habitualmente se confere às *ultima verba*).

O apreço pelo seu talento dramático tem conhecido também marcadas oscilações. O geral menosprezo com que o criticismo romântico o tratou deve muito ao juízo depreciativo de Friedrich Schlegel que o comparava desfavoravelmente a Sófocles, em que a arquitetura do drama atingira o seu vértice numa harmonia ou unidade do todo

---

<sup>11</sup> «A cursory glance at a collection of critical essays such as that of J. R. Wilson on the *Alcestis* is, to use Kitto's phrase, to "contemplate the Chaos"», Knox, Bernard 1972 «New Perspectives in Euripidean Criticism», p. 270.

<sup>12</sup> Apresentada em quarto lugar, a seguir à trilogia trágica, é *communis opinio* que, não obstante a escassez do *corpus* sobrevivente, o drama satírico fornecia como que uma descompressão quase catártica do espetáculo de dor das tragédias precedentes. Nem todas as trilogias ou tetralogias da tragédia grega seguiam, certamente, o padrão de *Oresteia* de Ésquilo, cujas três peças se articulam tematicamente: daí a pertinência em distinguir por princípio trilogias, ou tetralogias, «connected», de outras de significado meramente numérico, sem interconexão temática.

<sup>13</sup> Cf. Lesky, Albin 1995 *História da Literatura Grega*, pp. 393-394. Uma interpretação que desmente a covardia e hipocrisia de Admeto é a de Anne Pippin Burnett 1983 «The virtues of Admetus». Vestindo ironicamente a pele do simplório («simpleton») e realizando uma leitura *naïve* da peça (*ibidem*, p. 255) a autora chega à conclusão não irónica de que tanto Alceste como Admeto «follow the path of virtue and it brings grief and separation, but a god is interested in their case and he, by reversing natures, reunites the pair, restores their happiness, and gives their ideal transcendent reality» (*ibidem*, p. 269).

insuperável, capaz de suscitar a plenitude da experiência estética da *Befriedigung*<sup>14</sup>. A arquitetura das suas peças denotava falhas de construção notórias («Eurípides, o remendão»), cuja evidência maior residia no recurso frequente ao «deus ex machina», expediente a que o autor recorria para desatar o nó apertado em que complicara a intriga. Porém, de *bête noir* do criticismo romântico passou a dramaturgo preferido dos liberais vitorianos<sup>15</sup>, sendo por alturas da 1ª guerra mundial associado ao ateísmo, ibsenismo e pacifismo.

Regressando à atualidade, as perspetivas sobre a obra euripidiana sob as lentes das correntes teorias feministas coetâneas também diferem marcadamente: estudos há sobre o género na cultura clássica que veem em Eurípides quase um feminista *avant la lettre*, enquanto outros concluem que Eurípides acaba por repor e confirmar os padrões e os ditames de uma «male-dominated society». Por exemplo, Judith Fletcher pensa que personagens femininas como Medeia, Fedra, Ifigénia, conseguem obter autoridade sobre os homens que se amarram a súplicas e a juramentos<sup>16</sup>. Na 2ª versão de *Hipólito*, Eurípides reelabora o binómio súplica/juramento de maneira a «to skrew a patriachal power structure»<sup>17</sup>. Dado que Atenas era «the definitive phallogocentric community»<sup>18</sup>, em que atos perlocutórios como os juramentos eram uma prerrogativa dos cidadãos masculinos, as mulheres que alcançam juramentos da parte dos homens conseguem apoderar-se de um poderoso instrumento linguístico, torcendo a pragmática do léxico da hierarquia masculina da sua sociedade em seu benefício. De facto, esses «speech acts» convertem-se em meios de controlo da linguagem e da ação masculinas, «an effective mean of sabotaging the fundamental elements of a male hegemony»<sup>19</sup>. Destituídas de poder político e judicial, as mulheres recorriam à astúcia, atingindo os pontos fracos do seu «male oppressor».

---

<sup>14</sup> Vide Michelini, Ann 1988 «The Unclassical as Classic: The Modern Reception of Euripides», pp. 660, 661. Em contraste com a majestade de Ésquilo e o equilíbrio de Sófocles, a comédia antiga, sobretudo Aristófanes, difundiu a imagem *caricatural*, como é apanágio da comédia, de um Eurípides *mekhanopoios* (useiro e vezeiro da *mekhane*), *kompsos* (engenhoso, obcecado em frases de duplo sentido), *lalos* (tagarela, prolixo, subtil, retórico). Diz H. Strohm: «O elemento dramático da intriga de Eurípides é designado pelos poetas e críticos contemporâneos com uma terminologia significativa: «δολος, μηχανημα, σοφισμα» (apud Sousa e Silva 1997 *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, p. 316).

<sup>15</sup> Vide Jenkins, Richard 1980 *The Victorians and Ancient Greece*, pp. 106-111.

<sup>16</sup> Fletcher, Judith 2003 «Women and Oaths in Euripides».

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 43.

Nesta corrente de interpretação, em tom mais brando, se pode inscrever a obra de Daniel Mendelson, *Gender and the City in Euripides Political Plays*<sup>20</sup>, onde se defende que os elementos femininos nas peças políticas de Eurípides, nas suas intervenções, revestem-se de um impacto simbólico que problematiza a tendência da *polis* «male-dominated» para a excessiva disciplina e uniformidade. O feminino abriga em si a diversidade e a tolerância e tende a ser suprimido pelos valores aristocráticos e heroicos que persistem na sociedade democrática ateniense. A intenção de Eurípides de dar voz às mulheres prova-se no facto de o dramaturgo ter inventado aspetos do enredo dos mitos do heroísmo cívico ateniense (que enformam as peças *Heraclidas* e *As Suplicantes*) tal como o sacrifício voluntário de uma filha de Hércules, que a posteridade denominará Macária. Assim, o autossacrifício referido mostra «the incompleteness of *Iolaos*' and *Demophon*'s male heroism and the necessity of integrating 'otherness' into the definition of *aidos* and the heroic *ethos* it represents»<sup>21</sup>.

Porém, Nancy Rabinowitz<sup>22</sup> alega que o teatro euripidiano não representa de todo uma visão das mulheres em que atuais feministas se possam rever. Mulheres jovens como Políxena, Ifigénia e Macária acabam como vítimas fetichizadas, pois são sacrificadas em nome de ideais masculinos, isto é, elevadas como heroínas de acordo com uma escala de valores que as condena à morte (Alceste, embora uma esposa idosa e não uma virgem, não funcionando então como *fetich* para a imaginação masculina, acaba por morrer para que Admeto, um *homem*, viva, cumprindo uma função semelhante), enquanto mulheres mais velhas, maduras, embora inicialmente sejam retratadas de um modo favorável, devêm repelentemente diabólicas, ao manifestarem desabridamente o seu poder e ao vingarem-se dos seus opressores (Hécuba, Medeia, Fedra, Creúsa). Acabam por reafirmar a ansiedade masculina sobre as mulheres ao lançarem um ataque excessivo sobre o «male» e os seus filhos masculinos.

Eurípides, então, concebe apenas dois tipos de feminilidade: a sacrificial e a vingativa. A sua tragédia acaba por reforçar a sociedade e a dominação patriarcais. Rabinowitz não perde de vista que todas as personagens femininas eram representadas por homens disfarçados, donde, com este elemento somado, a tragédia redundar numa

---

<sup>20</sup> Mendelson, Daniel 2002 *Gender and the City in Euripides Political Plays*

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>22</sup> Rabinowitz, Nancy 1993 *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women*. Relembre-se que o tema do sacrifício voluntário encontra-se nas peças *Alceste* (sacrifício de Alceste, mulher de Admeto), *Hécuba* (sacrifício de Ifigénia), *Os Heraclidas* (sacrifício de Macária), *As Suplicantes* (sacrifício de Evadne), *As Fenícias* (sacrifício de Meneceu, um rapaz), *Ifigénia em Áulide* (sacrifício de Ifigénia).



fantasia masculina. Contudo, o foco do poder da tragédia reside no poder feminino que é demonstrado, *a contrario*, pela ansiedade que a sua representação no palco provoca nos homens; por outros termos, a emoção trágica identifica-se fundamentalmente com essa ansiedade masculina desvelada («unveiled») pela revelação do poder feminino no palco.

Sobre a representação das mulheres no teatro de Eurípides, deve-se reconhecer que o labéu de misógino procede da comédia antiga, sobretudo de Aristófanes que, por exemplo, em *As mulheres que celebram as Tesmofórias*<sup>23</sup>, «obriga» Eurípides a reconhecer que «As mulheres vão dar cabo de mim hoje, nas Tesmofórias, porque digo mal delas» (v. 183), por ter posto em cena desavergonhadas como Melanipas e Fedras (vv. 544 e ss.). Contudo, militantes das sufragistas britânicas citavam versos selecionados de *Medeia* nas suas reuniões, pressupondo implicitamente o tragediógrafo como um seu predecessor e um potencial aliado<sup>24</sup>.

Retrocedendo na história da crítica euripídiana, Norwood depois de sumariar opiniões assaz diversas sobre Eurípides confessa que algo correu «uniquely wrong». Um verdadeiro clássico não deveria suscitar reações tão diferentes. Diante dessa girândola apreciativa, é tentador parafrasear o título célebre de uma das obras desse helenista, *The Riddle of Bacchae*, e substituir simplesmente o complemento determinativo por *Eurípides*<sup>25</sup>.

É óbvio que há a cor, mas também há a *nuance*: encontram-se entre as extremidades do espectro hermenêutico, estudos mais «centristas» e conciliadores. Porém, é digno de nota que, na controvérsia crítica a respeito deste autor, é frequente encontrar exemplos da atitude partidária, sectária e apaixonada, popularmente condensada do dito «ser mais papista que o Papa»: com humor observa-se que, por exemplo, os adeptos do Eurípides «realista» veem as personagens (sobretudo masculinas) piores do que o autor as pintou<sup>26</sup>, ou que os que advogam a tese do Eurípides conservador em relação à religião tradicional manifestam mais respeito pelos deuses do que o filho de Salamina.

<sup>23</sup> Aristófanes 1988 *As mulheres que celebram as Tesmofórias* (trad. de M. F. Sousa e Silva)

<sup>24</sup> Cf. Knox, Bernard 1983 «The Medea of Euripides». O helenista precisa que a peça «is not about woman's rights; it is about woman's wrongs, those done to her and by her», *ibidem*, p. 283.

<sup>25</sup> Norwood, Gilbert 1908 *The Riddle of the Bacchae: The Last Stage of Euripides' Religion Views*

<sup>26</sup> Ver Blaiklock, E. M. 1952 *The Male Characters of Euripides. A Study in Realism*. Realismo, para este autor, é o género de arte que aspira a veicular uma fiável expressão da atualidade social e política tal como se oferece a um observador normal (cf. *ibidem*, p. X). Os diversos caracteres masculinos representariam tipos verificáveis na sociedade ateniense (desde o egoísta Admeto até ao atormentado e neurótico Orestes, passando pelo mulherengo Agamémnon...). O interesse central de Eurípides não residiria na intriga (*plot*), mas na personagem (*character*), vista «by psychological insight of highest order».

Nesta última linha interpretativa, há a salientar a obra de A. P. Burnett, *Catastrophe Survived*<sup>27</sup>, considerada um dos estudos mais inovadores e substanciais da crítica euripídiana recente (quer dizer, desde há quarenta anos), a qual oferece a imagem inusitada de um autor bem mais pio e convencional do que o que era costume pintá-lo, analisando *pour cause* as controversas peças: *Alceste*, *Ifigénia entre os Tauros*, *Helena*, *Íon*, *Andrómaca*, *Hércules*, *Orestes*... Afirma a autora que «Each play shows human exertion to be blind and ineffective at best, sordid sometimes and occasionally contemptible and cruel. And each play meanwhile depicts a divine pity and purpus that can, when it is ready, turn disaster into bliss»<sup>28</sup>. Eurípides seria o propugnador de uma quase teodiceia que vê a mão dos deuses a agir por entre as loucuras dos mortais cujos sofrimentos poderiam ser mitigados se tivessem mais fé na providência divina...

Em disputas hermenêuticas, é comum argumentar acusando o contendedor de que a sua interpretação revela sobretudo o intérprete, os seus *préjugés* e os seus interesses, e não o objeto, o autor ou texto estudado. O acusador normalmente pretende ser ele a compreender a obra ou o autor nos seus próprios termos (do autor). Contudo, e restringindo-nos à grande tríade de dramaturgos clássicos, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, de modo algum a obra dos dois primeiros suscitou giros interpretativos tão pronunciados, como «verdadeiros clássicos» que são, diria Norwood. Também Ésquilo e Sófocles, enquanto dramaturgos, espriam nas suas peças uma grande variedade de situações e personagens, não dispendo de voz narrativa donde se possa inferir com maior probabilidade a sua «ideologia» ou destacar o «autor implicado». Também, naturalmente, as personagens dos seus dramas soltam afirmações discordantes, que, recortadas do seu contexto, podem ser extrapoladas por intérpretes apressados como expressões da *intentio auctoris*. O teatro não é um género confessional, direto. Trata-se de uma simples constatação reconhecer, todavia, que ambos os autores não admitem o caleidoscópio de interpretações tão diversas entre si que o seu colega mais novo tem provocado. Daí também que, ao invés dos seus predecessores, na literatura crítica respetiva, não se alteiem trabalhos verdadeiramente capitais, «standard», que ofereçam uma poderosa visão englobante da sua obra<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Burnett, A. P. 1971 *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal* (cf. nota 13 deste trabalho).

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>29</sup> Pelo menos é o que pensa Peter Burian, ao notar que «there is not nearly as much common critical ground for Euripides than Sophocles or even Aeschylus», o que vem a dar que «Certainly, the «standard» book on Euripides still awaits its author» (*idem*, 1976 «Euripides, the Contortionist», p. 113).

Repetindo mais uma vez Norwood, alguma coisa correu mal. Restará ao crítico olhar para uma das faces do poliedro euripídiano, renunciando em encontrar o *nous* que imprimisse ordem àquele «caos» que impressionou Bernard Knox<sup>30</sup>. Ora este retrato de autor e obra (autor sem «étimo espiritual» definido, obra múltipla e vária) é particularmente fascinante nos dias que correm. Poder-se-ia, desenvolvendo esta linha, identificar a causa da plurivocidade na margem da receção, numa época confusa. Porém, o carácter enigmático do autor era reconhecido já na antiguidade, forjando-se em aspetos da sua lenda - à época do helenismo e do império romano, homens cultos visitavam em romagem a gruta de Salamina, onde os cicerones da época explicavam que ali, Eurípides, em retiro, o olhar fixo no mar inquieto, meditava nos arcanos problemas do homem e da vida.<sup>31</sup> Como o mar nunca repousa, assim também aquele que o perscrutava, alanceado pelo enigma e pelo sofrimento humanos.

Numa primeira abordagem, é legítimo deduzir que a variedade paradoxal de interpretações não deriva apenas do intérprete e sua circunstância, que compreende, além da situação concreta e idiosincrasias pessoais, os modelos teóricos, os métodos críticos, a terminologia «prevalecente», mas nascerá de autor e obra: paradoxal, proteico, politonal, ambíguo, aporético, dissonante, lábil e outras designações do mesmo jaez<sup>32</sup> abundam na literatura crítica a respeito de Eurípides.

## 2. A ligação problemática entre Eurípides e a sofística

Uma das fontes de tanta oscilação hermenêutica reside no modo como se equaciona a relação entre o tragediógrafo e a sofística (que reúne nomes como

---

<sup>30</sup> «(...) we are adrift, without map or compass», Knox 1972 «New Perspectives in Euripidean Criticism», p. 272.

<sup>31</sup> Lesky interpreta esse retiro como um sinal claro de que a época clássica em que o indivíduo, mesmo o indivíduo eminente, estava fundamentalmente integrado na *polis* já tinha ficado para trás, cf. Lesky, *op. cit.*, p. 391.

<sup>32</sup> «Proteico» tem sido um adjetivo quase obrigatório na abordagem ao dramaturgo. A ideia de que Eurípides como Proteu se transforma e expõe em imagens (personagens) sem se identificar com nenhuma exprime-se, exemplarmente, na opinião de Günther Zuntz de que nas peças é Eurípides que fala, sempre e... nunca!

Protágoras, Górgias, Antifonte, Hípias, Pródico, Crítias e Trasímaco)<sup>33</sup>. Diante da antítese, racionalista versus irracionalista, os que pendem para o primeiro pólo tendem a reconhecer em Eurípides e nos sofistas o denominador comum do «iluminismo grego» e dos seus ímpetus secularizantes; os que se inclinam em sentido contrário tendem a ver em Eurípides um crítico da sofística, sobretudo da «retórica» a esta associada. Na obra, seja no todo, seja nas partes, do «mais trágico dos poetas», como dele disseram Aristóteles e também Goethe, avultará a suspeita dos limites, ou mesmo da falência, das explanações que iluminismo/racionalismo oferecem acerca do comportamento humano. Longe de ser o poeta do iluminismo, exalando confiança na capacidade da razão de orientar o comportamento individual e as relações sociais, Eurípides expõe sem reboço a miséria humana, devorada por paixões, indomáveis pelo freio do intelecto. Como diz B. Snell, «For the rationalistic optimism of the sophists, who thought that through their learning they could control life, is completely alien to him»<sup>34</sup>. Por outro lado, contemplará a sua obra os eventuais resultados desastrosos, individuais e sociais, morais e políticos a que o divórcio sofístico relativamente à tradição, e às suas injunções morais, pode conduzir?

Eurípides será mais ou menos sofista consoante for mais ou menos crítico, mais ou menos chocante, relativamente à tradição, em que se incluem não só as crenças religiosas, mas também as estruturas sociais classistas, a relação entre os géneros (masculino/feminino), a própria forma do género dramático<sup>35</sup>. Diga-se desde já que o autor que lançou a voga do Eurípides racionalista foi Verral que engendrou enorme controvérsia devido à radicalidade, ou parcialidade, da sua interpretação. A sua tese básica é a de que

---

<sup>33</sup> Os Sofistas do século V. a. C. foram efetivamente críticos da tradição, e dos seus pilares: o mito e a religião. Trata-se de uma afirmação que não suscita, na sua generalidade, qualquer contestação. Veja-se como Walter Burkert inicia o seu opúsculo *Mito e Mitologia*: «A discussão sobre a interpretação do mito principia, como tantas outras críticas à tradição, com os Sofistas» (*idem* 1991 *Mito e Mitologia*, p. 11). Reportando-se aos *ipsissima verba* dos sete velhos sofistas (*Older Sophists*), diz Schiappa, 1990 «Neosophistic Rhetorical Criticism or the Historical Reconstruction of Sophistic Doctrines?», p. 209: «At least Protagoras, Prodicus, and Critias offered anthropological explanations of religion». No desenho do contorno da «sofística», pondo de lado o critério extrínseco de profissão remunerada (que não é inteiramente abarcante), a ausência de «latria» em todos os sofistas afigura-se-nos como característica, típica.

<sup>34</sup> Snell 1983 «From Tragedy to Philosophy», in Erich Segal (ed) *Oxford Readings in Greek Tragedy*, p. 401.

<sup>35</sup> Entre outros exemplos do retrato de Eurípides como um «rebelde com causas» refira-se o livro de F.L. Lucas 1923 *Euripides and His Influence*, em que o dramaturgo é guindado a «o primeiro panfletário», que ousou através do seu teatro desafiar as convenções e tabus da sua época e sacudir a complacência da burguesia ateniense, pondo em cena a mulher oprimida e os desprezados bárbaros e escravos... Na introdução, R. W. Livingstone explicava que o século XX (destaque nosso) revia em Eurípides o seu espírito crítico, o seu ódio à crueldade e aos «religious shasms» («Introdução», p. VIII), a sua simpatia pelas mulheres e pelos oprimidos.

a intenção principal do dramaturgo era criticar os velhos mitos e ridicularizar os deuses. Ele era um cético constrangido pelas circunstâncias da sua época a representar as suas criações dramáticas em festivais religiosos como *As Grandes Dionísias* ou *As Leneias*. Como não podia ostentar abertamente o seu ceticismo, empregava a ironia que apenas alguns na audiência eram suficientemente subtis para entender.

Percebe-se de imediato como esta tese se apresenta prenhe de dificuldades ao distinguir um texto de um subtexto e ao abrir o flanco à acusação de anacronismo (aqueles eleitos do público contemporâneo de Eurípides que conseguiam decifrar a sua ironia aparentavam uma surpreendente afinidade mental como o próprio Verral e companhia). Porém, outros prosseguiram ou reinventaram a leitura «racionalista», decantando-a de evidentes excessos da argumentação verraliana, como Norwood, Nestle, Whitman, etc.<sup>36</sup>

A agregação de Eurípides aos Sofistas é feita em vida do dramaturgo, designadamente por Aristófanes, o seu «censor»<sup>37</sup>. A *vis comica* do autor de *As Rãs* farpeia-o em conjunto com os fautores de ideias «novas» e subversivas em relação à

---

<sup>36</sup> De entre a bibliografia dessa «escola» de interpretação, refiram-se Verrall, A. W. 1895 *Euripides the Rationalist: a Study in The History of Art e Religion* e 1910 *The Bacchantes of Euripides and other Essays*; Norwood 1948 *Greek Tragedy* (4ª ed.) e 1954 *Essays on Euripidean Drama*; W. Nestle 1901 *Euripides als Dichter der griechischen Aufklärung*; P. Masqueray 1908 *Euripide et ses idées*; L. H. G. Greenwood 1953 *Aspects of Euripidean Tragedy*; C. Whitman 1974 *Euripides: The Full Circle of the Myth* (observe-se, contudo, que neste último livro, o helenista pensa que *Ifigénia entre os Tauros*, *Helena* e *Íon* subtraem-se ao «modo irónico» prevalecente na maior parte das outras peças de Eurípides, detetando nesses dramas a emergência «of something like a harmonious wholeness» (*ibidem*, p. 109), de uma redenção espiritual. Aplicando o modelo de Northrop Frye do ciclo recorrente dos modos (mítico-heroico-irónico e deste para o mítico) à carreira do tragediógrafo, vê nessa tríade de peças a substituição, por uma inteligibilidade ordenada saída do caos, do distanciamento distorcivo da ironia, patente em peças como *Hércules*, com a sua imagem da existência, caótica e absurda.

<sup>37</sup> Blachet, F. 1885 *De Aristophane Euripidos censor*. Nem a morte o livrou das farpas do comediógrafo, como observou W. C. Orem referindo-se à ressurreição operada pelo comediógrafo em *As Rãs* (cf. *idem* 1879 *The Frogs of Aristophanes*, p. XV, cit. in *Prefácio* de A. Costa Ramalho (2004) a *As Rãs*, p. 14). No entanto, o estudioso luso apoia-se no reparo de Cratino, em que o cómico censurava Aristófanes por desdenhar de Eurípides e imitá-lo ao mesmo tempo, definindo o espetador moderno típico como «um euripidaristofanizante de raciocínios subtis, perseguidor de conceitos», para sugerir uma admiração tácita do autor de *As Nuvens* pelo tragediógrafo. Nos antípodas da tese dessa inimizade pessoal e contumaz, R.E. Wycherley sustenta que a atitude de Aristófanes relativamente a Eurípides consistia «on a subtle compound of love, amusement and alarm» (*idem*, 1946 «Aristophanes and Euripides», p. 107). Contudo, o crítico desacredita esta perspetiva generosa quando, pouco antes, confessa que, em última instância, tal como Dioniso não é guiado pela razão. Para um conspecto geral das opostas interpretações acerca do significado e dos motivos das críticas de Aristófanes ao tragediógrafo, ver Sousa e Silva 1997 *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, nota 245, p. 293. De notar também que Eurípides constituía o preferido termo de comparação para o comediógrafo definir a sua «poética», a teoria e a prática da comédia (ver G. W. Dobrov 2001 *Figures of Play: Greek Drama and Metafictional Poetics*, pp. 89-104, 133-56; M. S. Silk 2000 *Aristophanes and the Definition of Comedy*, pp. 47-48, apud John Given 2009 «When Gods don't appear: Divine Absence and Human Agency in Aristophanes», nota 1, p. 107).

ordem tradicional<sup>38</sup>, associação que se torna tópica nos séculos futuros: no ocaso do século XIX, um estudioso francês, P. Décharme, dava voz a uma convicção geral, quando aventava que «si Euripide n'eût abandonné la philosophie pour le théâtre, peut-être fût-il devenu (...) l'un des plus grands, sinon le premier, parmi les sophistes»<sup>39</sup>.

No entanto, o caso de Sócrates, visado pelo comediógrafo em *As Nuvens*, serve de aviso para desconfiarmos da exatidão do traço aristofânico: Sócrates é retratado como um intelectual arrivista, meteorólogo nefelibata perdido em abstrusas especulações cósmicas, orando antes ao Éter e às divindades Nuvens, do que aos deuses («moeda» que deixou de ser cunhada no seu «pensadoiro»<sup>40</sup>); a personagem exhibe a arte de, através dos ouropéis da grandiloquência e de malabalismos verbais, transformar o injusto em justo e vice-versa e assim ensinar a receita para confundir os simplórios e os incautos. Pormenor não despidendo: ministra o seu ensino mediante remuneração. Mais do que isso, Sócrates tem a pretensão de ensinar os seus discípulos a escapar às sanções legais que punem as infrações. A norma de respeitar os pais não passa de uma convenção inventada por homens, alega Fidípides diante de Estrepsíades, como eu ou tu. O pai está fora de moda ao invocar Zeus Paternal (vv. 1469-1470), como dispensador das leis. Porque não instituir outro *nomos*, estabelecendo que é justo bater no pai como retribuição dos açoites recebidos em criança? Eis a nova moral defendida pela personagem alegórica do *Raciocínio Injusto*: o autodomínio é uma violência face à natureza e nunca beneficiou ninguém. Transigir com as necessidades da natureza é viver uma vida de prazeres que tornam a vida digna de ser vivida. Apostrofando Fidípides, exorta-o a ponderar os prazeres de que ficaria privado se seguisse o bom comportamento advogado pelo *Raciocínio Justo*: «rapazinhos, mulheres, jogos de amor, petiscadas, gargalhadas...» (v. 1072). Se por fatalidade for surpreendido na alcofa de uma mulher casada, que atire as culpas para cima de Zeus que também se deixou vencer pelo amor. «Como poderia ele, um mortal ser mais forte que um deus» (v. 1080)<sup>41</sup>. Certo é que o *Raciocínio Injusto* vence a querela, isto é, um debate erístico, prometendo tornar Fidípides um sofista refinado (v. 1112).

---

<sup>38</sup> Cf. Rankin 1983 *Sophists, Socrates and Cynics*, p. 147: «We know that Aristophanes distrust what he saw as the socially and morally subversive consequences of new intellectual movements».

<sup>39</sup> Décharme, P. 1883 *Euripide et l'esprit de son théâtre*, p. 58.

<sup>40</sup> «Sócrates: Juras pelos deuses!... Quais deuses!... Para já, «deuses» não é moeda que usamos cá na casa» (Aristófanes 1984 *As Nuvens*, trad. de Magueijo, Custódio de, v. 247).

<sup>41</sup> *As Nuvens*, vv. 1071 e ss., p. 98.

Ora tais ideias são, à primeira vista, contrárias ao pensamento do Sócrates histórico, dessa austera figura de lendária autarcia e autodomínio. Na oposição entre *Raciocínio Justo* e *Raciocínio Injusto*, na opinião desta última personagem alegórica de que se podem arranjar argumentos para tudo, estariam visadas as *Antilogias* de Protágoras e a sua sentença de que se pode converter um argumento fraco (contrário ao senso comum ou à opinião popular ou à moralidade tradicional) num mais forte e vice-versa. É duvidoso, obviamente, que Protágoras tenha conferido aceções morais aos *duoi logon* (é possível constituírem diferentes pontos de vista, pressupondo uma realidade plural...), mas a sátira não se compadece, em geral, com *l'esprit de finesse*, com delicadas distinções e subtilezas. E na defesa da natureza contra as convenções das leis positivas ou da moral tradicional «os decretos da natureza» de Antifonte onde morava a autêntica justiça. Na personagem de Sócrates, sobrepõem-se traços sofísticos de proveniência diversa. Um enviesamento caricatural parecido poderá ser expectável no delineamento da personagem Eurípides no teatro do comediógrafo.

Porém, se o Sócrates de Aristófanes foi até ao século XIX repudiado unanimemente como uma falseação, até ao grotesco, do verdadeiro homem, pois era irreconciliável com o Sócrates platónico (e o de Xenofonte), o mesmo não sucedeu no caso de Eurípides, cuja caricatura é entendida como tendo ampla base real, isto é, verificável em textos (Sócrates nada escreveu...) <sup>42</sup>. Vale a pena tentar saber porquê. Seja adiantado, contudo, que, acerca de Sócrates e tudo o mais, o testemunho platónico até ao século XIX era tido em grande conta. O crédito de Platão será doravante exposto a grande contestação, de que daremos notícia.

Relativamente a Sócrates, Eurípides é brindado no teatro de Aristófanes com uma presença muito mais extensa e é objeto de inquirição de tal modo minuciosa que Aristófanes parece o espelho deformador do dramaturgo <sup>43</sup>. Tal autorizaria um longo

---

<sup>42</sup> Na opinião de M. Heath 1987 *Political Comedy in Aristophanes*, a sátira de Sócrates não traduzia qualquer animosidade pessoal de Aristófanes contra o filósofo (apud Oliveira, Francisco de 1993 «Teatro e Poder na Grécia», nota 57, p. 80).

<sup>43</sup> A associação entre Eurípides e Sócrates é assinalada por Aristófanes n' *As Rãs* (vv. 1491 e ss.). Na 1ª versão de *As Nuvens* (fr. 392 K-A), topa-se com uma afirmação de personagem que alega que Sócrates compunha «those hyper-wordly for Euripides, the clever ones (*sophas*)» (Lefkowitz 1989 «"Impiety" and "Atheism" in Euripides' Dramas», nota 7, p. 71). Corria então o rumor entre os atenienses de que Sócrates colaborava com Eurípides na composição das tragédias, impressão que outros comediógrafos como Teleclides e Cálías veicularam (fr. 39 K e fr. 12 K, respetivamente, cf. Sousa e Silva 1997 *Crítica do Teatro na comédia antiga*, nota 6, p. 304). Na *blague* da comédia, aquele que nada escreveu é retratado como coautor das tragédias de Eurípides, partituras a quatro mãos! Julgamos respeitar a evidência se concluirmos que, na perceção popular, sofistas, Sócrates e Eurípides formavam uma espécie de seita. É

capítulo dedicado ao tratamento que a obra de Eurípides recebe em comédias como *As Mulheres que celebram as Tesmosfórias*, *Os Acarnenses*, *A Paz*, *As Rãs*. Contentar-nos-emos a tentar dar conta dos traços gerais do retrato.

A «altercação» com Eurípides pode ser remontada a *As Nuvens* (v. 423) onde, em contraste geracional, Fídípides desadora Ésquilo em contraste com o seu pai conservador, Estrepsíades, que não suporta o realismo cru das peças de Eurípides (v. 405). A antinomia entre os dois poetas trágicos, meramente esboçada nesta comédia, conhecerá pleno desenvolvimento n' *As Rãs*. No intervalo, em *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, o comediógrafo opõe desta vez Eurípides ao género feminino. É que o tragediógrafo não perde ocasião de pôr mulheres em cena, expondo os escaninhos da paixão amorosa feminina (traduzida em sinais como o deixar cair inadvertidamente utensílios domésticos, vv. 400 e ss., em *lapsus linguae*, v. 404, em palidez inesperada, vv. 405, em afagos como abraços e ternos apertos de mão, vv. 912-916 e v. 1115...). Tal obsessão não podia ser animada senão pela misoginia (vv. 390 e ss.)<sup>44</sup>. O próprio Eurípides resume assim a matéria de acusação: «Porque as apresento nas tragédias e digo mal delas», v. 85.

Outro aspeto maior da temática e da técnica dramática euripidianas, focado e destacado, é o tipo de enredos recheados de lances melodramáticos e de reveses. Patentemente parodiadas na segunda parte da peça são as peças *Helena* (vv. 855-919) e *Andrómeda* (vv. 1015-1132) e os seus ingredientes «romanescos», além de *Palamedes*

---

provável então que a exiguidade de primeiros prémios que o dramaturgo obteve nos certames trágicos se deverá, em última instância, a um arraigado *préjugé* popular («much (...) is made of the report that Euripides produced ninety-two plays but won only four victories in Athens», Csapo, Eric e Slatter, William J. 1994 *The context of Ancient Drama*, p. 157. Como salientam os autores citados, o grau de participação e escrutínio públicos tornavam o processo de atribuição dos prémios mais comparável às eleições norte-americanas do que à atribuição de prémios Nobel ou de Óscares, feitos por comités (*ibidem*, pp. 157, 158). Tal não significa que Eurípides não fosse famoso já à época e depois. É revelador, a este respeito, a anedota que conta que atenienses aprisionados na Sicília, após a desastrosa expedição que marcou a sorte das armas na Guerra do Peloponeso, obtiveram a sua libertação por recitarem habilmente trechos de Eurípides (Sátiro, in *Oxy. Pap.* IX, nº 1176, fr. 39, col. XIX). Por outro lado, essa exiguidade de prémios pode ser explicada pelo enorme prestígio do rival Sófocles.

<sup>44</sup> Tal aparente antifeminismo já havia sido aludido em *Lisístrata*, vv. 283, 368 e ss. Para M<sup>a</sup> de Fátima Sousa e Silva, a facilidade do acordo entre as partes litigantes, as mulheres e Eurípides, prova que elas reconhecem a veracidade do psicologismo feminino do tragediógrafo e que, por essa via, Aristófanes deixa entrever o exagero caricatural com que traçara a suposta hostilidade euripidiana ao género feminino (Sousa e Silva, *op. cit.*, pp. 108, 109.). Como exemplo da acuidade com que Eurípides sondou a psicologia feminina, veja-se o seguinte passo de *Andrómeda*: «Faz parte da natureza feminina encontrar, no sofrimento, um certo deleite, que tem sempre nos lábios e na ponta da língua» (vv. 93-95), cf. *ibidem*, nota 229, p. 283.



(vv. 769-784)<sup>45</sup>. Antes, a figura de Mnesíloco, obrigado a ingressar em território hostil para salvar o seu parente, o próprio Eurípides, evoca a de Télefo, também coberto de andrajos, compelido a demandar Argos, e aí entrar no acampamento aqueu de maneira a suplicar a cura da ferida que Aquiles lhe fizera e que só a espada do rei de Ftia podia sarar<sup>46</sup>. Certamente que Eurípides imprimiu ao mito de Télefo, selecionado por Aristóteles dentro do pequeno número dos mitos glosados preferencialmente pelos trágicos, visos de originalidade e de escândalo que o tornaram apetecível para a verve satírica de Aristófanes. O escândalo provinha de Télefo aparecer envergando andrajos (quando o estofa religioso da tragédia prescrevia tradicionalmente que as personagens trajassem vestes protocolares, cerimoniais) e de, velando a sua condição real (rei dos Mísios), comportar-se de maneira pícaro<sup>47</sup>.

Outras características associadas a Eurípides são também denunciadas: logo a abrir a peça, jogos equívocos de palavras, terminologia filosófica e cosmogónica (o éter como substância primordial), que traem o perfil «retórico e «filosófico» (vv. 5 e ss.) e a divulgação do ateísmo (vv. 450 e ss). Tais traços serão mais trabalhados n' *As Rãs*, pois não são assim tão relevadas nesta peça. É uma vendedeira de hortaliça que o acusa de propagar o ateísmo, causando a diminuição da procura de coroas de flores. A consequência não é a desolação dos espíritos, mas tão só o abatimento da venda de um artigo de pequeno comércio.

Aristófanes aprofunda a crítica a Eurípides n' *As Rãs*. É significativo que faça comparecer na sua obra-prima o autor de *Medeia*, prestando afinal indireta homenagem ao seu talento, colocando-o em competição com o grande Ésquilo pelo prémio de se sentar no trono de Dioniso. Afinal, dada a extrema decadência em que mergulhara a musa trágica, Dioniso, o deus do teatro, não tem outro remédio senão descer ao mundo

---

<sup>45</sup> Nesta linha de sátira a um teatro de «efeito» (cénico e visual), se pode inscrever a paródia de *Belerofonte* (do famoso voo do herói homónimo aos céus, montado sobre Pégaso) efectuada em *A Paz*, designadamente, no voo de Trigeu ao Olimpo. Dos três tragediógrafos, destacou-se Eurípides na utilização recorrente das máquinas do teatro. Segundo Taplin, Aristófanes, ao parodiar o uso da *mechane* por Eurípides, não visaria as epifanias finais mas os voos de personagens no decorrer da ação dramática (cf. Sousa e Silva, *op. cit.*, nota 21, pp. 160, 161).

<sup>46</sup> *As Mulheres que celebram as Tesmosfórias*, vv. 466-738. O motivo de Télefo foi também parodiado em *Os Acarnenses*, vv. 280-571.

<sup>47</sup> O Rei da Mísia desce à indignidade do «mendigo cheio de subterfúgios, capaz de deitar mão a todos os meios ao seu alcance, mentira e dissimulação se necessário, para sobreviver (fr. 698N2=Ach. 440sq.)», cf. Sousa e Silva, *op. cit.*, p. 117. Como Télefo, também Mnesícolo recorre ao desesperado expediente de fazer um refém e refugiar-se junto a um altar. Eurípides sentia-se fascinado, mais que pela ação atualmente violenta, pela sua ameaça pendente, criando situações de *stress* donde extrai uma mais rica caracterização psicológica da personagem.

dos mortos, a mais audaz das viagens que faz tremer esse deus medroso, para trazer à superfície um autêntico autor trágico que restaurasse o brilho perdido da tragédia. Eurípides, falecido havia pouco tempo, é assim julgado digno de disputar com o venerável Ésquilo o privilégio de remoçar a tragédia moribunda. No *agon*, são esmiuçados «os pontos nevrálgicos» (v. 862) da tragédia, pondo em paralelo metuculoso as artes de Eurípides e de Ésquilo. São sujeitos a exame sejam os prólogos, sejam os cantos líricos, sejam o estilo e a métrica da obra de ambos<sup>48</sup>.

No fim triunfa Ésquilo, é ele que regressará do Hades a Atenas, mas o que decidiu definitivamente a escolha não foi o puro critério estético, mas o critério moralista e político. O guerreiro de Maratona é julgado bem mais apto do que Eurípides para levar a bom termo a missão didática, isto é, social e política, própria do género trágico, o que significava na prática entusiasmar os atenienses para a ação, levantar o seu orgulho e ardor, conduzindo-os a tomar a iniciativa de desencadear a guerra contra os inimigos. Ele representa o passado glorioso dos gregos vencedores dos poderosos persas e Atenas, oprimida pela crise do presente, volve os seus nostálgicos olhos para o esplendor do passado, personificado em Ésquilo. Dioniso, no mundo dos vivos, antes da catábase ao Hades, preferira Eurípides. É uma vergonha, clama Eurípides, o deus ter perjurado. Reponta Dioniso, cinicamente: «Como vergonhoso, se o não parecer aos olhos do público?», v. 1475. Diante de novo e veemente protesto do dramaturgo, vendo que estava condenado a permanecer no reino dos mortos, sobrevém a réplica: «Quem sabe se viver não é afinal a morte?»<sup>49</sup>. São palavras e atitudes de personagens da obra de Eurípides, marcadas pela duplicidade ética e retórica, que o arredam do mundo dos vivos. O autor tem que responder pela sua obra e seus efeitos. Ele colhe as tempestades dos ventos «sofísticos» que semeara. Apesar do talento e do engenho, Eurípides é visto pelo comediógrafo como um sinal inequívoco do declínio espiritual, vital, de Atenas. A «grande geração» fora aquela que combatera os persas, adepta de uma moral simples e austera que não tinha paciência, fosse para discussões intermináveis sobre o que vem do *nomos*

---

<sup>48</sup> O cotejo métrico da obra dos dois poetas é feito na cena do «teste da balança», em que são pesados versos proferidos pelos dois contendores. Estaria visada no episódio aquela crítica literária míope que se fixa em minúcias métricas. No segundo momento da prova, Eurípides recita o elogio do *Logos*, sede da Persuasão (verso de *Antígona*, da autoria de Eurípides, fr. 170 N2) a que Ésquilo contrapõe uma passagem de *Níobe* (autoria de Ésquilo, fr. 279 c M) em que se canta a divindade da morte, insubornável por presentes e pela Persuasão. Aí temos novamente o retrato *sofístico-retórico* de Eurípides.

<sup>49</sup> Trata-se de uma reformulação de um verso de Eurípides: «Quem sabe se a vida não é a morte, ou se a morte não é uma espécie de vida, no além-túmulo», fr. 638 N2, cf. Sousa e Silva, *op. cit.*, p. 227.

ou da *physis* (que interessa isso no momento do combate?), fosse para sondar as sinuosidades sentimentais do coração feminino.

Solicitados a proferirem uma prece aos deuses antes de terçarem armas na liça literária que se acercava, Ésquilo invoca Deméter, como bom filho de Elêusis, mas Eurípides recusa prestar o preito devido aos deuses ancestrais, escolhendo antes divindades novas que concedam capacidade de disputa verbal, acuidade crítica, justeza na escolha dos *bons mots*. A terminologia com que remata a prece coloca Eurípides sob o patrocínio de Protágoras<sup>50</sup>.

Como diz M<sup>a</sup> de Fátima Sousa e Silva, esta imagem de um Eurípides ímpio resulta de uma simplificação extrema. Não interessava à comédia, não teria lugar no seu género, a *nuance* e a complexidade do tema. Importava explorar os efeitos satíricos e cômicos de um estereótipo popular: «para as grandes massas, as discussões e dúvidas acerca dos deuses e sua natureza só podem ter uma interpretação: descrença. E Aristófanes pactua e traduz simplesmente essa opinião corrente e ingénua»<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Vide Sousa e Silva, *op. cit.*, p. 190. Não é despidendo lembrar que Protágoras, Pródico e Górgias se entregaram a uma incipiente crítica literária. O primeiro ousou mesmo detetar no primeiro verso da *Ilíada* diversos erros (cf. Aristóteles *S. E., Refutações Sofísticas* 173b 17-25 e *Po.* 1456b 15-18). Na mesma linha de raciocínio, Eurípides censura mais de uma dúzia de lapsos dos três primeiros versos de *Coéforas*. «O que Protágoras parece ter feito com os versos iniciais da *Ilíada*, fá-lo agora o mais *sofístico* dos três primeiros versos de *Coéforas*» (Ch. Segal, apud Sousa e Silva, *op. cit.*, p. 234). Em *Protágoras* (339b-340d), Sócrates apela à autoridade de Pródico em matéria de sinonímia, perito reconhecido na correção dos nomes (*onomaton orthotes*, talento assinalado também em *Cra.* 384b e *Eutid.* 277). É possível reconhecer em *As Rãs*, v. 1181, uma alusão a essa especialidade prodiciana que atualmente se insere no âmbito da semântica. Górgias afirmou que o pacto que une o autor da obra trágica e o espetador assenta na *apate* (deceção): a ficção do enredo trágico produz tanto mais efeito quanto o seu criador conseguir apresentá-la *como se fosse real* e quanto o recetor a entender como tal: «aquele que iludiu é mais justo do que aquele que não iludiu e aquele que é iludido é mais sábio do que aquele que não foi iludido. Quem iludiu foi mais justo, porque fez o que prometeu. Quem é iludido é mais sábio pois quem se deixa impressionar pelo prazer das palavras não é insensível (B23 D.-K 2005 *Sofistas Testemunhos e fragmentos*, p. 147). *In nuce*, é esboçada a teoria narratológica moderna do pacto narrativo entre autor e leitor (espetador). Também embrionariamente antecipa a «estética da receção» (o que vale são os efeitos no destinatário – também para Jauss, os textos literários são feitos, não para serem interpretados por filólogos senão para serem fruídos pelo recetor). Aristófanes fará eco dessa teoria da *dikaia apate*, deturpando-a, em *As Rãs* 910 e também em *As Nuvens* 546, como capacidade de aturdir o público, de deixá-lo atônito. A nosso ver, Górgias refina uma ideia tradicional grega, cunhada por Hesíodo e por Simónides, por exemplo: no próemio da *Teogonia*, as musas clamam risonhamente que sabem dizer falsidades com a aparência de verdades e o conterrâneo de Pródico afirmara que tão mentirosos eram os poetas. Contemporaneamente, viu-se na teoria de Górgias a posição filosófica de que não só a arte como também a linguagem não reproduzem a realidade, já dada, já feita, mas produzem-na. Ao contrário da tradição poética que censura a esposa de Menelau, em *Elogio de Helena*, o sofista revira essa perceção, fazendo crer que ela viveu «sem sombra de pecado».

<sup>51</sup> Sousa e Silva, *op. cit.*, p. 189.

Para bem concluir o tema, note-se que a relação Eurípides/Aristófanos pode correr, quanto à presença e ao papel dos deuses no enredo dramático, em sentido inverso. Enquanto na maioria das peças completas do tragediógrafo aparecem os deuses como *dramatis personae*, apenas quatro das onze comédias de Aristófanos comportam personagens divinas, as quais nas poucas ocasiões em que aparecem se revelam agentes ineficazes (em geral benevolentes), ao invés de Eurípides (comparem-se o Hermes e o Dioniso de *A Paz* e *As Rãs* com a Afrodite de *Hipólito*, a Atena de *As Troianas* ou o Dioniso de *As Bacantes*). É recorrente os caracteres de Eurípides atribuírem as suas desgraças aos deuses ou à *tyche*, enquanto factores determinantes ou circunstâncias atenuantes, o que sucede raramente nas comédias em que, afinal, os seres humanos controlam as suas vidas e os protagonistas cómicos atingem a *soteria* final, que se alarga a Atenas e à humanidade, através de engenho humano<sup>52</sup>.

## 2.1. Crítias ou Eurípides?

Além de citar importantes classicistas, e de lembrar associações populares que Aristófanos difundiu, um dos modos de notar como essa associação se depositou na percepção da posteridade culta é chamar a atenção para uma incerteza. Permanece objeto de controvérsia crítica a autoria do fragmento de *Sísifo*: se Eurípides, se Crítias, um dos nomes que regularmente aparece na lista dos sofistas (conquanto da segunda geração). *Sísifo* era um drama satírico que sucederia a uma trilogia de tragédias: *Tenes*, *Radamanto* e *Piríto*, de que restam alguns fragmentos e cuja leitura permite aferir que *Sísifo* se enquadrava na orientação geral da trilogia. *Radamanto* (DK, fr.15) desdobra a lista dos desideratos humanos onde está incluído o poder de persuadir o próximo e onde brilha pela sua ausência a saúde, bem não referido. De *Piríto*, restam passagens de cânticos corais que, em vez de entoarem loas aos deuses, entram em elucubrações cosmológicas: a eterna dança das estrelas e a alternância de luz e trevas são acionadas por Cronos, o tempo, que é *causa sui*, isto é, se autoengendra num fluxo inextinguível (DK, fr.18 e 19)<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Ver John Given 2009 «When Gods don't appear: Divine Absence and Human Agency in Aristophanes». A presença mais conspícua dos deuses ameaçaria «the comic inventiveness»: «The only possible disruption to this agency is not the malicious gods nor the ineffective quasi-divine humans, but basic corruption», *ibidem*, p. 127.

<sup>53</sup> Apud Guthrie 1976 *Les Sophistes*, pp. 307, 308. O historiador acautela, contudo, que na antiguidade era comum assacar a autoria das peças referidas a Eurípides, embora a *Vita Eur.* a rejeite e Sexto identifique

Ora os temas da persuasão, a *Peitho*, como bem ambicionável pelos seres humanos (independentemente das consequências morais que esse dom pode acarretar), e laivos de especulações cosmológicas são amplamente rastreáveis na obra de Eurípides que restou, o que torna congruente, sob o ponto de vista meramente temático, que a tetralogia tenha saído da pena de Eurípides. As fontes doxográficas não são inteiramente esclarecedoras: o fragmento (DK 88B.25) consiste num poema de quarenta e dois versos jâmbicos trímetros citados por Sexto Empírico (*Contra os Matemáticos*, 9, 54), que não refere o nome Sísifo, como uma ilustração do ateísmo de Crítias, enquanto outro doxógrafo (Écio) diz que o discurso foi proferido por Sísifo numa peça de Eurípides<sup>54</sup>. De qualquer modo, o texto-padrão, nas consagradas edições de Diels, Nauck e Snell segue a indicação de Sexto, reforçada pela aprovação de Wilamowitz.

A autoria de *Sísifo* não é uma questiúncula de somenos importância, dado que o teor do discurso era *épatant*: os deuses não passavam de um expediente inventado para tornar eficaz a constrição da lei moral – como que o antídoto do anel de Giges, mas, como este último, produto também da fábula. Na versão de Sexto Empírico (*Contra os Matemáticos*, 9, 54), num certo estágio da civilização humana, verificando que as leis positivas impediam a prática da violência descarada, mas não a subreptícia, um homem ousado e sábio inventou o «timor deorum», a noção de deuses oniscientes que vigiam e punem a injustiça, sancionando superiormente a lei. Os deuses teriam a função dissuasiva das câmaras de vigilância atuais. Deste modo a sua tutela fornecia o mais poderoso antídoto contra a tentação da impunidade corporizada, na mitologia, pelo anel de Giges, desse modo decifrada num passo célebre dos princípios de *Rep. II*. (359 c - 360 d) por Gláucon, irmão de Platão. O homem mau pode lograr praticar más ações, pode esquivar-se ao olhar dos outros, do público, dos tribunais, pode escapar à censura social, mas não pode tecer nenhum manto de invisibilidade que o subtraia ao acerado olhar dos deuses.

É singular nessa explanação que, para superar o estado originário em que imperava a força bruta, em primeiro lugar se tenham estabelecido as leis e, num segundo momento, os deuses. Em detalhe, enquanto o sujeito da instituição das leis é coletivo («os

---

Crítias como o autor. Nota também que Wilamowitz atribuiu a paternidade da tetralogia a Crítias, mas que Schmid ainda permanecia na dúvida (cf. *ibidem*, nota 2, p. 307).

<sup>54</sup> «Também Eurípides, o poeta trágico, não quis manifestar as suas ideias, receando o Areópago, mas deusas a entender do seguinte modo: pôs em cena Sísifo como representante desta opinião e fê-lo exprimir-se a favor da sua ideia», Vaz Pinto, M<sup>a</sup> José e Ana Alexandre Alves de Sousa (Intr., trad. e notas) 2005 *Sofistas, Testemunhos e Fragmentos*, p. 260.

homens instituíram leis punitivas...»<sup>55</sup>, o que sugere a firmação de um acordo ou contrato social), é individual o sujeito que inventou os deuses. Tal teoria da religião como controladora e punitiva tem tido muitos adeptos; o que é peculiar é que, segundo o que se conhece do pensamento de Crítias [o que torna congruente considerar a *dramatis persona* de *Sísifo* o porta-voz da filosofia do seu autor<sup>56</sup>], a religião acaba por reprimir os mais fortes e audazes, tentando regular, reduzir à domesticação, homens de desejo e audácia.

Esta explicação da génese e da função da religião encontra um equivalente moderno numa célebre observação de Voltaire, o qual achava muito bem que os camponeses das suas terras acreditassem no Inferno se com isso o roubassem menos. Note-se que esta interpretação do fenómeno religioso, sem embargo da ironia do autor de *Cândido*, não é inteiramente negativa, mas ambivalente: a crença religiosa é uma ilusão, mas pode ser uma ilusão útil. Neste campo das ilusões úteis situam deterministas a noção de liberdade pessoal e concomitante ideia de responsabilidade e imputabilidade morais, ressaltando que a crença no indivíduo moralmente responsável é o caminho incontornável na construção de uma sociedade decente. Façamos *como se* fôssemos livres e comportemo-nos *como se* estivesse no nosso poder responder pelas nossas ações..., ainda que saibamos que não passamos de um aglomerado de hereditariedade e circunstâncias...

Numa perspetiva sociológica e pragmática, a religião pode ser encarada como a principal argamassa simbólica da coesão comunitária, o sustentáculo indispensável de um *esprit de corps*, independentemente da sua verdade ou falsidade<sup>57</sup>, funcionando nomeadamente como um reforço do temor da lei, garantia da socialidade humana. Contudo, esse papel só pode obviamente exercer-se se os membros de uma sociedade aderirem a uma determinada religião. A partir do estágio em que, no seio dessa sociedade, certos grupos a considerarem ultrapassada ou caduca, a partir do momento em que as fissuras da dúvida infiltram o bloco, o fator religioso perde ou começa a perder

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 260.

<sup>56</sup> Para uma visão oposta, ver Sutton, Diana 1981 «Critias and Atheism»: «(...) in any event, the chances that our fragment expresses Critias' own philosophy appear minimal», *ibidem*, p. 38.

<sup>57</sup> Uma frase famosa que sobreleva a força legitimadora e unificadora da religião ao mesmo tempo que põe entre parênteses a sua «verdade» é a do presidente norte-americano Dwight Eisenhower, «Our government has no sense unless it is founded in a deeply felt religious faith, and I don't care what it is». O contexto torna a frase particularmente significativa, pois foi proferida diante de jornalistas após um encontro com o Marechal soviético Grigori Zhukov, em 1952. Então, o que era um opiácio contrarrevolucionário para os soviéticos, era o fundamento da autoridade da república para os norte-americanos!

a sua força agregadora e orgânica. Pode suceder que, em vez de pensar-se na religião como benéfica para o todo, se indague quais as partes da sociedade que por ela são beneficiadas. Fica assim aberta a via para considerar, e desmascarar, os interesses sociais ou classistas que se escondem por detrás da fé religiosa. No interesse de quem foi inventada, a quem interessa a manutenção da crença nos deuses?

O reparo sarcástico de Voltaire sugere que a manutenção da crença, designadamente, da punição divina serve os interesses da camada dirigente e privilegiada da sociedade (que os súbditos creiam nessas fábulas de modo a que os seus amos possam dormir descansados). É como se sabe a posição de Marx, explanada simplificadamente: um ópio segregado pelas classes dominantes para anestesiar os impulsos de libertação e emancipação das classes trabalhadoras oprimidas. No contexto grego, os termos usados são o mais forte e o mais fraco, ou o mais forte em detrimento do mais fraco. Porém, para cada questão, segundo Protágoras, como já se referiu, é possível congeminar teorias contrastantes ou opostas e com similar vigor argumentativo.

Não se explicará, porém, o logro às avessas? Não será antes a crença dos deuses, e da moralidade que eles legitimam, um truque refinado pelo mais fraco, pelas classes mais baixas, para suster e domesticar o natural domínio dos mais fortes, algemando-os com leis morais e «divinas», vergando a sua energia sob o peso de noções-tabu como *hybris*, *hamartia*, *asebeia* ou com superstições como as Erínias, essas fantasmagorias vingadoras de vítimas? É essa a perspectiva de Nietzsche, visando o cristianismo. Ao que parece, Crítias, o aristocrata, não só pensou, como praticou essa teoria, tendo um papel de relevo na feroz tirania dos trinta. Não hesitou em cometer *hybris* nem temeu as Fúrias. De facto, tudo indica que ele foi o líder máximo do despotismo que, segundo a *Constituição dos Atenienses*, fez perecer «não menos de mil e quinhentas pessoas»<sup>58</sup>. Entre as vítimas contava-se Terâmenes, um correligionário e um rival, o qual, no eloquente relato de Xenofonte (*Hellenica* 2.3.52), mal é pronunciado o veredicto da sua execução judicial, refugia-se junto do altar da casa de reunião do Conselho, bradando que tomou essa iniciativa para provar que os seus inimigos não eram apenas criminosos no seu tratamento de seres humanos, mas também grandes ofensores dos deuses<sup>59</sup>. Como se verá, o respeito pelos santuários e pelos suplicantes que, como derradeiro recurso, neles se abrigavam era uma das leis mais sagradas para os helenos, sendo tal

---

<sup>58</sup> Aristóteles 2003 *Constituição dos Atenienses*, § 35, p. 78.

<sup>59</sup> Apud Jasper Griffin 1998 «The social function of Attic Tragedy», p. 57.

escapatória um motivo recorrente da tragediografia euripidiana, parodiada por Aristófanes, como se frisou acima. Deuses e moralidade não encadearam «esse leão dominador»<sup>60</sup>.

Convém, no entanto, advertir que, se o fragmento condiz com o pensamento e a atuação de Crítias, a atribuição do discurso a uma personagem de uma peça teatral de Eurípides altera os dados do problema. Revisitando a questão da autoria, A. Dihle veio revigorar a tese da autoria de Eurípides<sup>61</sup>, soldando o fragmento a outra trilogia. O texto faria parte do drama satírico *Sísifo*, produzido por Eurípides em 415 a. C., adstrito à «trilogia troiana» *Alexandre*, *Palamedes* e *As Troianas*: o cariz do fragmento ajustava-se, como aduz R. Scodel, aos assuntos levantados nestas tragédias acerca da justiça divina ou da natureza dos deuses<sup>62</sup>. De acordo com esta hipótese, como observa Ch. Kahn, o estatuto documental do texto modifica-se substancialmente, porquanto nas peças de Eurípides encontram-se sentimentos e crenças religiosas de toda a sorte, adaptados ao carácter e à situação dramática (além disso, tal discurso na boca de Sísifo, o menos escrupuloso dos mortais, podia ser tido como expressão de impiedade insolente, a reclamar justa punição); não obstante, pode ler-se como um indício particularmente revelador da permeabilidade do teatro euripidiano a novas e ousadas ideias propaladas pelos sofistas<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup> É digno de nota lembrar que Crítias, tio de Platão, pertencendo ao círculo de Alcibíades, foi aprisionado por ter estado envolvido na mutilação dos Hermes, um sacrilégio que tomou dimensões públicas (415 a. C.). Esse ato de impiedade está de acordo com a teoria que subtece a trama da peça aludida – a religião é uma invenção inteiramente humana, exceto num ponto, a nosso ver: se a religião tradicional constituía um entrave às desordens públicas porquê mostrar às massas populares, através do teatro, a impostura que está na sua origem? Uma explicação verosímil para esses atos pode passar por radicar essa audácia no perfil psicomoral do aristocrata (oligarca) que desse modo provava que desdenhava as leis divinas e humanas que punham entraves à vontade de agir a seu bel-prazer. Para Lesky, o *Ciclope* (drama satírico), a personagem que dá o título à peça, encarna as reivindicações extremas do *droit naturel*, do egoísmo puro dos apetites e da vontade de poder, infrenes por qualquer tipo de preceito, tal como foi teorizado por um Crítias, um Cálicles... (cf. Lesky 1995 *História da Literatura Grega*, pp. 428, 429).

<sup>61</sup> Dihle, A. 1977 «Das Satyrspiel 'Sisyphos'», apud C. Kahn 1997 «Greek Religion and Philosophy in the Sisyphus' Fragment», p. 249

<sup>62</sup> Apud C. Kahn, *op. cit.*, p. 249. Para Diggle, quando Scodel diz «the best reason for assigning this fragment to the Euripidean Sisyphus is its direct relevance to the issues raised in the tragic dramas of 415», she is arguing in circles» (Diggle 1981 «Review...», p. 106), encastelando hipóteses que o carácter fragmentário das duas primeiras peças não autoriza. A própria autora reconheceu, logo na primeira página, que se trata de «a highly speculative book».

<sup>63</sup> Ch. Khan trata o fragmento como «the most outspoken example of fifth-century atheism» e, comparando-o às teorias naturalistas da origem da civilização e da religião de Demócrito e de Pródico, considera o ateísmo de Sísifo mais agressivo (*ibidem*, p. 261). Nesse texto cruzam-se três linhas que sulcaram, em diferentes fases temporais, o pensamento grego do séc. V: teorias da origem da cultura que se enquadram ou sucedem às anteriores especulações naturalistas jónias; o referido ateísmo e a visão cínica da moralidade (cf. *ibidem*, pp. 248, 249). Nada de logicamente consecutivo nesta processão: «scholars» modernos frquentemente têm por garantido que o ateísmo decorre necessariamente de uma visão



Nesta linha, também sob o signo da incerteza, Diógenes Laércio supõe que Protágoras poderá ter lido a sua obra *Sobre os Deuses* (fr. D.K. 4B) na casa do dramaturgo<sup>64</sup>. O que resta desta obra patenteia um agnosticismo religioso claro: sobre os deuses, Protágoras opina que não sabe se existem ou não e que a dilucidação definitiva dessa problemática é empresa impossível dada a duração limitada da existência individual. Como quem diz: *vita brevis, ars longa*. A existência dos deuses não passa de uma hipótese indemonstrável e, no fim de contas, ociosa. Mas, mais importante que essa circunstância, que em si pode ser fortuita, é a notícia de que ambos terão sido o alvo de processos persecutórios sob a acusação de «impiedade». As certezas históricas relativamente a esta matéria não são inconcussas; porém, interessa menos, para o nosso intento, provar que tais acusações realmente aconteceram do que registrar que escoliastas posteriores acharam verosímil que esses processos pudessem ter acontecido. Reportando-nos novamente ao artigo de Ch. Khan sobre o fragmento de *Sísifo*, é importante ter em conta que na história do pensamento o ateísmo e agnosticismo filosóficos dos finais do século V a. C. foram um breve clarão apagado pelos ventos poderosos do platonismo e aristotelismo<sup>65</sup>, o que certamente condicionou a valoração retrospectiva dos doxógrafos.

Assim a adunação de Eurípides à sofística, sob o ponto de vista da relação ao divino, tem toda a pertinência porquanto (neste tema, e à partida) quanto mais aproximarmos o tragediógrafo do movimento sofístico mais nos inclinamos para a tese do Eurípides racionalista e cético. Inversamente, se o deslocarmos da órbita da sua influência, ou se o encararmos, não como um seguidor senão como um problematizador

---

racionalista do mundo, não tendo em conta que tal evolução não foi secundada, nem por Platão, nem por Aristóteles, nem pelos estoicos, os quais mantiveram a validade de certa forma de teologia natural ou cósmica. Estritamente falando, nem foi essa a opinião do epicurismo: apenas o ceticismo justificou o agnosticismo. Retornando ao alcance documental do fragmento de *Sísifo*, em conclusão, «It is a striking fact that the most radical expressions of moral cynicism in the late fifth century are to be found in dramatic dialogue with fictitious characters, like Sisyphus and the Unjust Logos of the Clouds, or in the semifictional context of the Melian Dialogue. Even the fragments of Antiphon seem to be more circumspect, less aggressively hostile to morality. We can only imagine what Athenians of this period would have said or thought in private. Probably no public figure and no author writing in his own name would be as out-spoken as these three literary characters are, or as Calicles will be later in the pages of the Gorgias. That is presumably why the Sisyphus text is so extraordinary: the conventions of the theater allow the gangster type to speak openly», *ibidem*, p. 262.

<sup>64</sup> Cf. 2005 *Sofistas, Testemunhos e Fragmentos*, p. 62: «Das suas obras, leu em primeiro lugar a obra intitulada *Dos Deuses*, cujo princípio atrás citámos: leu-a em casa de Eurípides, ou como alguns defendem, em casa de Megaclides; (...)».

<sup>65</sup> «We have this relatively brief "window" of philosophical atheism and agnosticism in the late fifth century, a window that was decisively closed by Plato», Ch. Khan, *op. cit.*, p. 255.

de apertações sofistas, pendemos para a versão do Eurípides, senão pio, pelo menos como um pensador que leva a sério os dados da religião tradicional e os impulsos que acendem no ser humano a crença religiosa. Impõem-se então as interrogações: foi o dramaturgo um divulgador de ideias perfilhadas por sofistas a que dá forma dramática ou, pelo contrário, um «desiludido», um criador que alcança que há mais na terra e no céu do que pensam o racionalismo e o agnosticismo dos sofistas, que conclui que o otimismo racional não se compagina com as realidades cruas da vida, com as partes irredentas da alma humana ao controlo da razão, da prudência.

Nomes consagrados dos estudos clássicos como Jaeger e Lesky recusam a identificação pura e simples de Eurípides com a sofística, convergindo ao considerá-lo, não como um seu discípulo, mas, respetivamente, como permanecendo em estado de «incessante luta com ela»<sup>66</sup>, ou como representando a sofística tão só «um setor limitado do seu espírito»<sup>67</sup>. Eurípides era maior que a sofística. Mais recentemente, W. Allan sustenta que Eurípides não é um apaniguado de um sofista identificável, mas que partilha com eles «a capacity to shock and to provoke reflection about basic ideas»<sup>68</sup>, nomeadamente, acerca do direito, da violência, da guerra...<sup>69</sup>

Ele era um autor moderno, na perceção do seu próprio tempo: controverso e polémico. J. de Romilly pensa que a obra de Aristófanes constitui um indicador seguro da reação geral (ou dos setores mais conservadores) da sociedade ateniense aos dramas de Eurípides. N' *As Rãs* de Aristófanes, nomeadamente, o autor de *Hipólito* é acusado de

---

<sup>66</sup> Lesky, A. 1995 *História da Literatura Grega*, p. 391.

<sup>67</sup> Jaeger, Werner 1989 *Paideia*, p. 267.

<sup>68</sup> Allan, W. 2000 «Euripides and the sophists: society and the theater of war», p. 155.

<sup>69</sup> Essa capacidade de chocar é colocada em destaque por Diskin Clay (1982 «Unspeakable Words in Greek Tragedy»). O incesto era simultânea e paradoxalmente uma das palavras proibidas em grego (*aporreton*) e um dos temas maiores da tragédia (presente no repertório de Ésquilo e Sófocles assim como de outros tragediógrafos, também abordado por Eurípides, designadamente, num *Édipo* e em *Alcméon em Corinto*, peças de que nenhum fragmento resta). Era uma prática que os gregos atribuíam aos bárbaros, como os versos proferidos em *Andrómaca* (de Eurípides) por Hermíone comprovam (vv. 173-177). Ora o incesto entre irmãos (Cánace e Macário, filhos de Éolo), tratado de maneira explícita por Eurípides na peça *Éolo*, é um dos motivos de queixa de Ésquilo na célebre querela de *As Rãs* (v. 1081; também em *Nuv.*, vv. 1371 e ss.). Plutarco reteve para a prosteridade o escândalo que agitara o teatro de Dioniso quando uma das personagens de *Éolo* clama que é vergonhoso e reprovável apenas aquilo que for sentido como tal por quem o praticou, tendo Antístenes, presente na audiência respondido, dando voz à opinião comum, que aquilo que é vergonhoso é-o independentemente do que pensa ou sente a pessoa que o experimenta (cf. Clay, *op. cit.*, nota 26, p. 290). Conclui Clay que o choque que as peças de Eurípides provocaram derivou, não do tema, obviamente, que era nuclear nas tragédias, mas da maneira filosófica e desassombrosa como foi tratado, como se de uma eventual convenção social se tratasse: «Such an explicit treatment of this dangerous subject was barely tolerable in the theater of Dionysos and it was reserved for the privacy of the social thought of the philosopher», *op. cit.*, p. 290.

colocar em cena demasiadas personagens de classe baixa (até escravos, v. 949), caracteres reais sem dignidade, alijados do dever da «noblesse oblige», além de discutir como se diz acima todo o tipo de ideias novas. Exibe também paixões não condignas com o decoro e elevação da tragédia (é o único dos tragediógrafos a reconhecer em *eros* um poderoso motor do comportamento humano e a ostentar em cena nevroses e outras doenças psicossomáticas em personagens como Orestes ou Fedra). Ele cederia demasiado ao propósito de retratar, sob roupagens míticas, pessoas, acontecimentos e questões *du jour*. O termo «moderno», aliás, tem para Romilly um significado bifronte: num segundo sentido, Eurípides é moderno em relação ao presente, devido a semelhanças com o teatro francês, sobretudo do tempo posterior à segunda guerra mundial, saído da pluma de Artaud, Camus, Sartre, Giraudoux, Montherland, Claudel. Portanto, Eurípides areja o palco com toda a casta de ideias novas ou modernas: não só temas divulgados pela sofística, mas também a discussão de ideias socráticas, nomeadamente, a teoria do intelectualismo socrático (*Prot.* 353 B1-C2) que associa a virtude ao conhecimento e o erro (vício) à ignorância cognitiva (em *Medeia*, em *Hipólito...*)<sup>70</sup>.

### 3. Teatro e sociedade

Na realização do presente trabalho, demos conta de que não púnhamos em causa o pressuposto de que o teatro grego reflete a sociedade, a *polis*, a(s) mentalidade(s) e que era porque nele palpitava o entorno social, político e religioso que se tornou tão importante para os gregos; mais especificamente, admitíamos como uma evidência que Eurípides põe em cena as crises, tensões e questões do seu tempo, ambientando-as em épocas remotas, e que de algum modo através de personagens e mitos de antanho o poeta se pronuncia sobre a sociedade sua contemporânea. Por outros

---

<sup>70</sup> Vide Romilly 1986 *La modernité d' Euripide*. Como uma amostra a mais dessa feição moderna e inovadora do dramaturgo, refira-se um artigo assinado por Edward Herbert (1953 «The Amazing Modernity of Euripides») em que o autor explica o apelo que Eurípides exercia sobre o mundo coetâneo por ter sido o real criador do drama moderno. Ésquilo é o grande arquiteto da tragédia, Eurípides é o grande inovador. O que conduziu a pena deste crítico foi o ensejo de enquadrar as razões de comentários díspares e peculiares que a obra do dramaturgo grego então provocava, designadamente o de Robinson Jeffers, em *New York Times Magazine*, 1948: «Lately I had occasion to read more attentively the "Medea" of Euripides, and considering the reverence that cultivated people feel toward Greek tragedy I was a little shocked by what I read. Tragedy has been regarded, ever since Aristotle, as a moral agent, a purifier of the mind and emotions. But the story of "Medea" is about a criminal adventurer and his gun-moll.» (cf. Herbert, *op. cit.*, p. 247).

termos, aceitámos como um axioma que o género dramático desempenha uma função social e política.

Tal axioma, obviamente, carece de ser submetido a exame. Em primeiro lugar, faremos um breve conspecto da história do teatro grego até Eurípides. Depois, referiremos com algum pormenor a crítica que J. Griffin dirige à alegada função sociopolítica da tragédia.

O teatro estava institucionalizado na Grécia antiga. Fazia parte integrante do calendário cívico e religioso, portanto da vida social da *polis* ateniense no decurso do século V. Como realça F. de Oliveira, não se conhece qualquer peça que tenha sido produzida antes da oficialização dos concursos cénicos<sup>71</sup>. Um breve relance à história da sua institucionalização mostra que Platão na *República* tinha razões históricas a apoiá-lo, quando coloca os poetas trágicos ao serviço da tirania e da democracia (*Rep.* 568b-d): em Atenas foi a tirania de Pisístrato a relançar *As Grandes Dionísias*, estabelecendo o primeiro concurso de tragédia em 534<sup>72</sup>. Tanto o teatro como o deus que o presidia serviriam os seus interesses de limitar o poder da aristocracia, soldando a ligação da multidão com o seu líder<sup>73</sup>. A «multidão» respondeu, favorável e perduravelmente: o cálculo político fundiu-se com uma necessidade profunda da alma do povo. Deste modo o derrube do regime dos Pisístratos não arrastou consigo a queda do teatro: os cidadãos atenienses sentiram o teatro como *res nostra*. A democracia subsequente, através da iniciativa de Clístenes, consolida a tragédia como parte fundamental de *As Grandes Dionísias* em 509-508 e estabelece a coregia, amarrando, assim, ainda mais apertadamente, o teatro à fábrica simbólica do regime assente no «demos». A comédia teria que esperar, contudo, pelo ano de 487 a. C. para ser definitivamente oficializada. A diferença de quase uma centúria entre os respetivos reconhecimentos em grandes Festivais denota o desnível de prestígio entre os dois subgéneros dramáticos: a «alta» tragédia e a «baixa» comédia. Daí que seja expectável que se tolerasse na comédia o que escandalizaria na tragédia.

É um facto histórico que a *Comédia Antiga*, representada por Cratino, Crates, Êupolis e, eminentemente, por Aristófanes, floresceu no período denominado de

---

<sup>71</sup> Cf. Oliveira, Francisco de 1993 «Teatro e Poder na Grécia», p. 69.

<sup>72</sup> Uma enumeração de eminentes tiranos ligados à génese do teatro encontra-se em Oliveira, *op. cit.*, nota 84, p. 86.

<sup>73</sup> P. Grimal (1986) descobre o «desejo dos tiranos de dar ao seu povo festas em que se forjaria a unanimidade social», apud Oliveira, *op. cit.*, nota 83, p. 86. Cf. Csapo, Eric e Slater, William J. 1994 *The Context of Ancient Drama*, pp. 103, 104: o propósito dos novos festivais era, promovendo uma identidade cívica e axiológica comum, exhibir o poder de um estado unificado, centrado na *polis* e no seu tirano.

«democracia radical» (de 430 a 415 a. C.). O teatro tornou-se tão popular e indispensável que Péricles subsidiará o acesso dos cidadãos mais pobres ao espetáculo teatral através do *theorikon*. A hipótese de visar esta medida a fixação dos preços de referência para impedir a sua inflação, em vez de constituir um subsídio, demonstra igualmente a popularidade do teatro. *As Grandes Dionísias*<sup>74</sup> alcançaram-se a uma ocasião solene, estruturadas por cerimónias que unem a dimensão religiosa e cívica e que enfatizam o dever do indivíduo relativamente à coletividade: o ponto de partida do festival era constituído por libações derramadas por estrategos, ocupantes dos mais altos cargos do estado, anunciavam-se previamente os nomes de benfeitores da cidade, expunha-se o tributo das cidades aliadas de Atenas na orquestra onde, depois, desfilavam rapazes em traje militar, órfãos de guerra, educados pelo estado. Tal enquadramento cerimonial e solene vinca que uma peça de teatro, além de ser obra de um autor, era também expressão da coletividade.

Firmemente ancorado na sociedade e no regime, o teatro clássico decaiu quando o seu esteio, o sistema da *polis*, se vai esboroando. Reputados helenistas afirmam esse laço umbilical: por exemplo, L. R. Hunter diz que «A tragédia clássica, não menos do que a comédia aristofânica, é um produto da pólis e reflete continuamente sobre a vida da pólis» e daí que seja indubitável que o drama «was an accepted medium in which to air matters of general importance to the citizens»<sup>75</sup>. É significativo então, *post hoc*, que Cnémon, o protagonista do *Díscolo* de Menandro, o principal autor da Comédia Nova, já não refira sequer a *polis*<sup>76</sup>. A salvação do indivíduo («soteria») não passa mais pela mediação deste corpo coletivo: a moral de Menandro reconduz à moral homérica no sentido em que «o Estado é substituído pelo relacionamento entre células familiares interdependentes, com base na entreajuda e na amizade»<sup>77</sup>.

---

<sup>74</sup> O concurso trágico, anual, realizava-se nos três últimos dias d' *As Grandes Dionísias* no fim de março; outro concurso efetuava-se n' *As Leneias*, no fim de janeiro (de notar que a tragédia integrou *As Leneias* apenas no ano de 432); porém, o primeiro tinha uma dimensão internacional, contando entre a audiência estrangeiros enquanto no segundo o auditório era exclusivamente ateniense (cf. Aristófanes 1998 *Os Acarnenses*, vv. 501-509, trad. de M<sup>a</sup> de Fátima Sousa e Silva).

<sup>75</sup> Hunter 1985 apud Oliveira, *op. cit.*, p. 69 e nota 9, p. 71. Autores e citações pertinentes a este respeito encontram-se profusamente neste artigo. Apraz referir a citação inaugural que inverte a base e o topo do edifício social, pondo a superestrutura artística como alicerce da estrutura política: a tragédia ática constituía «O Belo específico sobre o qual se apoia a democracia», R. Cantarella 1970, apud *ibidem*, p. 69.

<sup>76</sup> Cf. Oliveira, *op. cit.*, p. 82.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 83. Nesse trânsito, sobressai a influência de Eurípides que desbrava o caminho que conduz a Menandro. Sobre a relação entre Menandro e Eurípides, ver Antonio Garzia 1961 *Studi su Euripide e Menandro*, especialmente o capítulo «Il Dyscolos alla luce della tradizione teatrale», em que são relevados os elementos euripidianos presentes na peça mais conhecida de Menandro: o prólogo, a técnica de entrada

O ponto que interessa debater é o que está implicado na oficialização e institucionalização do teatro, por outros termos, a natureza da relação entre o drama, a sociedade e o estado. S. Said verificava que «Scholars from various countries and different political opinions now fully agree about the political character of Greek tragedy... But this broad consensus on the political nature of tragedy disappears as soon as one tries to [make] explicit one's definition of "politics" and "political"»<sup>78</sup>. Admitindo a natureza política da tragédia, segue-se que é importante avaliar qual o grau de autonomia que os dramaturgos detinham. Estava então o teatro fadado à defesa do *status quo*, político e ideológico e a ser utilizado como forma de propaganda do estado, estando os dramaturgos comprometidos com o regime vigente, engendrando «media» ao serviço de uma ideologia oficial, de um sistema de valores consistentes com a realidade política<sup>79</sup>? Pelo contrário, os autores dramáticos dispunham de ampla «liberdade de expressão» (proporcionada pelo próprio regime democrático<sup>80</sup>)? Atribuída uma função didático-pedagógica ao teatro, esta passava também pelo criticismo social, político e institucional em vez de consistir no reforço da coesão comunitária? Não serão estas questões deslocadas se pensarmos que o que levava as pessoas a assistir a tragédias era tão só ver histórias envolvendo reis e deuses, grandes crimes e grandes castigos, haurindo um prazer estético composto de piedade e terror, desafogando as suas emoções? Queriam ver, estilizadas, as suas vidas, conflitos e eventos políticos? Ou, ao invés, desejavam tão só ver grandes destinos, grandes dilemas morais, e situações extremas em que o horripilante tinha tanto relevo, desligando-se do *hic et nunc* social e político?

As questões levantadas tocam problemáticas complexas como o estatuto da esfera simbólica no funcionamento das sociedades e das culturas e o cariz da experiência teatral (cognitiva *ou* emocional? Cognitiva e emocional, em igual *ou* diversa medida?). Também implicam que se interroguem as origens religiosas do teatro e se decida sobre o

---

em cena, o emprego do tetâmetro, a predileção pelo estilo gnómico, as peripécias rápidas, o *happy end*... Enquanto Ésquilo firmava o seu mundo na crença na justiça divina e no respeito pela *polis* em que vivia, no teatro euripídiano as personagens sentem-se frequentemente sós num mundo confuso e precário como Orestes eloquentemente exclama em *Electra* (vv. 367-79) (cf. Bruno Snell 1983 «From Tragedy to Philosophy», pp. 400, 401). Nesta linha, a pungente tragédia *Hécuba* é frequentemente interpretada como, seguramente, a ilustração de um mundo sem *polis*, e, aparentemente, sem deuses.

<sup>78</sup> Apud Griffin, J. 1998 «The social function of Attic Tragedy», nota 2, p. 39.

<sup>79</sup> Para G. Cerri, a tragédia constituía um «vero e proprio apparato ideologico di stato», *idem* 1979 *Legislazione orale e tragedia greca*, apud Griffin, *op. cit.*, p. 269.

<sup>80</sup> O caráter desabrido da comédia antiga e o modo como fustigava figuras públicas enquadram-se no regime de democracia que vigorou em Atenas sobretudo a partir das reformas de Efialtes em 462/461 até ao deflagrar da Guerra do Peloponeso em 432 (cf. Oliveira, *op. cit.*, p. 85).

seu eventual carácter ritualístico. Há ilustres defensores, quer de uma, quer de outra tese: para alguns, o teatro clássico nada tem a ver com ritual (emancipou-se das suas origens religiosas; o estar no teatro não é um ato religioso<sup>81</sup>); para outros o poder do teatro dimana justamente de permanecer uma liturgia (o termo em grego ático tem um significado cívico e religioso, inclinando-se para o último ao evoluir para a *koine*), de constituir um prolongamento e uma exploração do mítico e do religioso<sup>82</sup>. Pode-se observar que as perguntas apresentam um sabor demasiado atual e que são muitas. Por outro lado, não têm em devida conta a diferença entre tragédia e comédia, entre o sério e o cómico.

Evitamos cautamente aprofundar essas problemáticas referidas, designadamente, aquelas relativas à origem da tragédia e à natureza da vivência subjetiva do espetáculo trágico. Devidamente inteirados acerca da concatenação estreita que liga esses problemas (por exemplo, se a experiência trágica é fundamentalmente emocional, um chorar sobre a desgraça alheia que, contudo, nos pode tocar, a operatividade do eventual elemento crítico-voluntarista fica à partida desvirtuado), interessa-nos considerar o hipotético pendor crítico e interventivo do género trágico, e do teatro euripídico em particular.

Neste ponto, julgamos oportuno referir a acutilante crítica que J. Griffin desfere às leituras políticas, sociais e institucionais (e interventivas) da tragédia ática como um todo.

### 3.1. A escola «coletivista» e os seus descontentes

---

<sup>81</sup> Ver Oliver Taplin 1983 «Emotion and Meaning in Greek Tragedy», onde o autor rebate o padrão da fertilidade ritual que G. Murray estendeu à tragédia, argumentando que o drama rompeu com a repetitividade do ritual, subtraindo-se ao controlo de ações estilizadas e codificadas, para lá de qualquer mimetismo e que as circunstâncias rituais (procissões, sacrifícios) do festival de Dioniso não deixaram qualquer traço na tragédia em si mesma (*ibidem*, pp. 3, 4). A. Henrichs, por sua vez, repulsa o epíteto de ritualista, no sentido que convém a Jane Harrison (autora de referência da escola ritualista de Cambridge, inícios do século XX), a Dodds ou R. Seaford, marcando que, sendo a tragédia um reflexo da *polis*, a sua temática (mito) e estrutura (designadamente, performances do coro) determina a centralidade de deuses e rituais em detrimento de outros aspetos da vida da *polis* (cf. 2000 «Drama and Dromena: Bloodshed, Violence, and Sacrificial Metaphor in Euripides», p. 175). Enquanto o ritual subordina os *legomena* aos *dromena*, a tragédia inverte essa relação, baseando-se na performance verbal a expensas da ação (o sacrifício, o derramamento do sangue, a libação são efetivos no ritual... *ibidem*, p. 176). A representação da violência inerente ao mito é realizada no drama pela palavra, o que faz toda a diferença (*ibidem*, p. 177).

<sup>82</sup> Cf. W. Burkert 1966 «Greek Tragedy, Greek Sacrifice», apud M<sup>a</sup> de Fátima Sousa e Silva 2005 *Ensaio sobre Eurípides*, p. 127, nota 1. O género dramático defluiu, nas suas origens, do «canto entoado no momento do sacrifício da cabra», ritual dionisíaco. O altar no centro da orquestra é um vestígio revelador da ligação umbilical da tragédia ao ritual sacrificial de Dioniso.

O foco da sua crítica incide sobretudo nos quatro primeiros ensaios coligidos no muito citado livro de 1990 *Nothing to do with Dionysus? Athenian Drama in its Social Context*, seriáveis em gradação crescente de sofisticação no ver de Griffins. No primeiro, «The Theater of the Polis» de Oddone Longo, é posto em causa o abandono dos conceitos de autonomia de autor e obra, apagados diante das complexas condições institucionais e sociais que enquadravam os processos de produção literária em Atenas. Griffins lembra que a ideia grega da Musa inspiradora da poesia aproxima os gregos da espontaneidade criativa cara à estética burguesa; a discussão da poesia entre os gregos equacionava-se em termos de personalidade literária, de bem vincada idiosincrasia, como prova Aristófanes n' *As Rãs* ou nas *Mulheres que celebram as Tesmofórias*. Nessa linha «institucionalizante», R. Seaford atribui o papel crucial às instituições e à *polis* enquanto tal na fixação e primado da *Ilíada* e da *Odisséia* por corporizarem excecionalmente estas epopeias as aspirações da *polis* no seu início. A tragédia, aduz N. T. Croally, deve ser vista como refletindo os objetivos e métodos da democracia.

Tal cunho democrático, específico da tragédia, é um dos pontos mais vivamente contestado por Griffin. Entretanto, vai observando que as instituições sociais parecem preencher o lugar vago deixado pelas classes, a luta de classes e a dialética, substituindo-as como os verdadeiros agentes da história e da cultura e que a Musa da tragédia, que gravita em torno de casas dinásticas e suas míticas cabeças coroadas, se declara democrata sem reservas. A função primacial do teatro, promovido pelo «sponsor», isto é, a *polis qua* instituição social, é a de consolidar a identidade social e manter a coesão da comunidade (O. Longo). Mas dá-se o caso de Platão perfilhar o ponto de vista totalmente contrário (*Rep.* 3.39), indicando que a tragédia quebrava a homogeneidade social. A audiência nunca foi coletiva no sentido de ser uniforme<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Reconhecendo diferenças internas no seio do público do teatro ateniense, nomeadamente, entre uma elite culta a que pertence o dramaturgo com códigos linguísticos e esquemas concetuais comuns e, na outra extremidade do espectro da variabilidade, um «strato di base» de competências e conhecimentos mais reduzidos, Stefano Jedrkiewicz (1992 «Teatro attico e comunicazione di massa: Ipotesi di ricerca») destaca três poderosos fatores de homogeneização: «l'assuefazione tradizionale a questa specifica forma di comunicazione» e a presença regular de «connaisseurs» como ex-corifeus, atores e sobretudo coreutas; a expansão da *isegoria* desde as reformas de Clístenes para uma espécie de «principio della eguaglianza culturale nella polis»; a feição tutorial «tradicional» da coletividade ática, que M. I. Finley 1983 *Politics in the Ancient World*, descreveu como "face-to-face community" (*ibidem*, pp. 11, 12). Mesmo durante a Guerra do Peloponeso, «resta presupposto insopprimibile del funzionamento del teatro attico, come istituzione politica, l'idea di una fondamentale omogeneità culturale del pubblico, della sostanziale unità, se non delle competenze ricettive dei suoi membri, almeno dell'orizzonte di attesa del messaggio che sarà comunicato



(Aristófanes não via harmonia entre pais e filhos e no anfiteatro sentavam-se tanto rústicos pastores e camponeses como personalidades de que conhecemos o talento intelectual como Sófocles, Sócrates, Tucídides...) e, se a *polis* tinha como fito a coesão social, seguramente encontraria meios mais simples e eficazes do que a tragédia. B. Heiden julga que, vendo-se os atenienses em permanente estado de mudança, encaravam a experiência teatral como um meio de conviver com esse estado de fluxo, esperando que o teatro não subvertesse mas reforçasse os valores da cidade. Contrapõe Griffin que esse desiderato seria demasiado subtil para a cidade apreender e trata-se de um esteio demasiado frágil para manter a tragédia viva durante mais de um século. O coro parece deixar de ter mistérios para O. Longo, convertendo-se na representação do corpo coletivo dos cidadãos. Mas como se compagina essa teoria com o facto de, das 33 peças sobreviventes, apenas *Édipo em Colono* e *Heraclidas* terem coros formados por cidadãos áticos? Como bem nota J. Gould, os coros frequentemente exóticos e desprovidos de capacidade de ação eram, como no caso de cativas estrangeiras, percebidos pelos cidadãos como dupla ou triplamente marginais.

Os dois ensaios seguintes pretendem precisar funções sociais particulares: Winkler vê na tragédia «uma aura cívico-militar», focada nos efebos, cuja prestação no Coro era uma espécie de equivalente ao serviço militar em que teriam que demonstrar «the same precision skills that were required for hoplite marching». Tal fantasia esboroa-se, referindo o Coro de *Agamémnon*, composto de velhos que mal se conseguem ter em pé ou o Coro de *As Troianas* em que as prisioneiras dissipam a sua energia em lamentações. É verdade que o desfile de órfãos de guerra em trajes militares (para além do poder e da glória, tal parada enfatiza o custo e o sacrifício, nota C. Pelling, em *Greek Tragedy and the Historian*) ou a exibição dos tributos das cidades sob domínio do império cumpriam a patente finalidade de impressionar, fossem os cidadãos, fossem os enviados de estados estrangeiros e outros visitantes. Porém, tal argumentação passa ao largo do certame do ditirambo, parte não menos integrante dos *Dionysia*, em que competiam vinte coros (metade efebos, metade homens feitos – não apenas efebos então), e onde, dada a informação disponível, nada de militarista se salientava. A este respeito, chama-se à colação as opiniões contrastantes de H. Kuch e de B. Zimmermann acerca da representatividade política de ditirambo e tragédia: o primeiro julga que o ditirambo, pelo

---

dal dramaturgo» (*ibidem*, p. 12). É escusado comentar que J. Griffin não concordaria com uma só letra desta citação.

seu arcaísmo, era favorecido pelos aristocratas conservadores enquanto a tragédia era promovida pelo partido democrata; o segundo descobre no ditirambo, todavia, um cariz igualitário e democrático, imbuído do espírito de solidariedade de cada uma das dez tribos de Clístenes.

A função social recortada por F. Zeitlin, no terceiro ensaio em foco, é mais elaborada, diz Griffin, dado que já tem em atenção as emoções trágicas, descuradas de regra nas análises sociopolíticas. Perante o paradoxo de uma audiência masculina versus ações em que predominam mulheres como protagonistas e como membros de coros, Zeitlin tira que a exibição de comportamentos e sentimentos femininos comporta a seguinte mensagem para o público masculino: a autoafirmação da masculinidade deve contemporizar com os sentimentos de piedade, temor e até «forgiveness». O feminino é o radicalmente outro, jamais constituindo, funcionalmente, no drama em ato, um fim em si mesmo («nothing change for them»); em vez, a tragédia usa o feminino com o objetivo de imaginar «a fuller model for the masculine self», tornando-o recetivo às frequentemente banidas emoções de piedade e alarme.

Griffin responde, contra essa exclusão das mulheres como fim em si mesmo, que os casos de Medeia (é ela e não Jasão que está no *centro* da ação trágica, ao contrário das alegações de Zeitlin) e Dejanira (em *Traquínias*) mostram à sociedade que essas mulheres, em palco, mudam («change») o mais radicalmente possível; remete para a epopeia homérica, de que a tragédia é herdeira, onde os sentimentos de piedade afetam deuses e homens (por exemplo, Ulisses chora como uma mulher, em *Od.* 8. vv. 521 ss.) e remata, chamando a atenção para o facto de que é difícil de conceber que qualquer indoutrinação estatal veiculasse tão complexa teoria como a de Zeitlin (o *self* masculino que *play the radical other* com o propósito de concluir que o mundo masculino não é autotélico e completo...).

O quarto ensaio de S. Goldhill modifica a orientação da função social: os *Dionysia* eram não apenas um festival de feição patriótica mas também também essencialmente um festival da *polis* democrática. Enquanto «democrática», formava um *medium* «didactic and questioning», ou como Croally põe, em *Euripidean Polemic*, a tragédia questiona tanto quanto afirma a ideologia. A isto Griffin observa que «That the citizen of a democratic state has a duty to question its values may be what is believed by liberal thinkers in a modern democracy (...) I see little likelihood that fifth-century Athens (...)

would have pursued (...) this extraordinarily oblique and ironic form of education against its own cherished values»<sup>84</sup>.

Também a inflexão que C. Meier dá, em *The Political Art of Greek Tragedy*, à leitura social da tragédia, isto é, no drama ressoam os problemas políticos e morais que a súbita aquisição de um império suscitou nos cidadãos atenienses habituados aos confins da cidade-estado, após a derrota persa de 480 a. C., não colhe, visto que nas peças não se enxerga um comandante que servisse de modelo a um chefe ateniense responsável por tropas aliadas. Teseu em *Suplicantes* ou *Édipo em Colono* tinha sob o seu comando apenas tropas gregas. A conquista e destruição de Troia não são vistas de maneira a proporcionar qualquer conforto ao imperialista. Sempre que um estado poderoso tenta imiscuir-se nos assuntos internos de outra nação (Egípcios nas *Suplicantes* de Ésquilo, Espartanos em *Andrômaca*, Argivos em *Heraclidas*, Tebanos em *As Suplicantes* de Eurípides e em *Édipo em Colono*), sobreleva o imperativo moral de resistir a essas interferências. Na ordem do dia do debate político interno de Atenas, esgrimiam-se argumentos entre oligarquia (aristocracia) e democracia. Porém, nas tragédias encontram-se discussões que põem em confronto democracia e monarquia (esta última forma de governo não estava realmente na agenda como se depreende de *Vespas*, vv. 489-491, em que o protagonista faz ver que não ouviu falar da palavra «tirano» durante os últimos cinquenta anos).

R. Seaford vê a mensagem política da tragédia por outro ângulo: «the fall» das dinastias monárquicas abria caminho ao estabelecimento das democracias, redundando em benefício da *polis*, da consciência democrática dos cidadãos. O culto («death-ritual») de heróis de espírito tão pouco cooperativo como Aquiles e Filoctetes traduz-se como uma forma de apropriação coletiva, convertendo essas figuras catalisadoras de violência recíproca num instrumento promotor de solidariedade comunitária. A esta linha interpretativa Griffin opõe que, em vez da instituição de cultos com relevância para os atenienses, o final das peças lida com profecia de alguma coisa. Mesmo em *Édipo em Colono*, deparamos, não com um culto simultaneamente permanente e coletivo, mas com a reiteração de que a localização do túmulo de Édipo deve permanecer secreta, exceto para o rei, e nunca deve tornar-se o cenário para lamentações. Como diz perentoriamente P. E. Easterling, em *Tragedy and the Tragic*, «The play ends in a refusal of ritual». E onde

---

<sup>84</sup> Griffin, *op. cit.*, p. 49.

é que no enredo das peças se indica que após a queda das dinastias reinantes luzirá o futuro melhor assegurado pela coletividade democrática?

Chegados a este ponto, que fazer da ligação da tragédia à *polis*? Griffin rasga uma outra via. Entretanto, salienta que os arcontes responsáveis pela seleção das peças não apresentam semelhanças reconhecíveis com «the Arts Council in Britain» ou, menos ainda, com o Ministério da Cultura da ex-União Soviética e que o heroísmo nas epopeias homéricas não recebe uma aprovação total, sem ambiguidade. A porta que a tragédia entreabre para a história e sociedade do século V é identificável justamente na predileção mostrada por situações de extremo *pathos* (que a épica homérica descure): suplicantes que se refugiam nos altares dos deuses, tentando escapar à morte ou à escravatura, tiranos cuja proibição de enterrar os mortos é desafiada, erros que ameaçam derivar em sérios crimes ou que arrastam de facto o desastre, posteriormente lamentado, ou ainda agravados com a blasfémia. É que lendo Heródoto e Tucídides, verifica-se que cenas desse tipo figuram preeminentemente nas páginas da história real. A historiografia atual bem pode ter posto de lado os grandes acontecimentos e os grandes homens para realçar a «estrutura», mas os atenienses achavam que um Péricles, um Alcibíades e outros do mesmo jaez podiam influenciar o curso dos acontecimentos. Além disso, permaneciam vivas as velhas questões morais para tragediógrafos e seu público. Os terríveis dilemas e os crimes monstruosos, diz Griffin, brotam de níveis da mente bem diferentes e mais profundos daqueles de onde saem políticas e constituições, reportando-se a «primitive and universal taboos and anxieties»<sup>85</sup>. Termina, sibilamente, por sugerir que foi justamente por a tragédia não se ter vinculado a uma sociedade datada, não ser paroquial no tempo e no espaço, que sobreviveu à *debâcle* da cidade-estado democrática, permanecendo viva e, ainda hoje, apelativa.

Um dos autores visados, R. Seaford<sup>86</sup>, enfrenta o repto de Griffin, pretendendo na sua réplica dissipar a impressão de que «os coletivistas» dependem de assunções vagas e apriorísticas enquanto os reparos de Griffin estariam firmemente ancorados nos textos, confinando-se às críticas que Griffin desfere às suas posições como uma amostra do tipo de argumentação por ele utilizado e trazendo ao debate novo material pertinente. Preliminarmente, denuncia o vezo do crítico em caricaturar as posições dos coletivistas,

---

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>86</sup> Seaford, Richard 2000 «The Social Function of Attic Tragedy: A Response to Jasper Griffin».

rasurando nas citações importantes ressalvas (por exemplo, quando cita a afirmação dele mesmo, Seaford, de que as obras homéricas foram adotadas porque corporizavam as aspirações da *polis*, não transcreve *entre as qualidades*, ressalva que deixa em aberto outros fatores além da causa social) ou no momento em que identifica a ideologia comum dos coletivistas/institucionalistas no *marxismo* quando a páginas tantas refere o desacordo entre a atual concepção *liberal* do estado (por suposto, perfilhada pelos coletivistas) e a sociedade grega de então (a qual dificilmente se poderia imaginar a pôr em causa, através do teatro, os seus valores consagrados).

A Musa que Griffin traduz como equivalente da criatividade artística individual pode ler-se, antes, como a consciência de uma alteridade em ação e, por isso, dos limites do talento individual. Aqui concordamos com Seaford. Contudo, o exemplo a que Seaford recorre, as congeminções de Jespers Venbro que olham para a Musa épica como uma representação religiosa da pressão social que controla o bardo, só pode ser lido por Griffins como mais um exemplo de reducionismo social. Para nós os poetas gregos bem podem ter pensado genuinamente que a sua arte era um dom da musa ou do deus, sem consciência de simbolismo ou metáfora, ou do condicionalismo social subjacente.

O trazer de Aristófanes para a liça pode infletir-se no sentido oposto ao pretendido por Griffin. Ésquilo e Eurípides são, indubitavelmente, caracteres bem marcantes em *As Rãs*; sem embargo, acabam por generalizar e polarizar o velho e o novo na disputa (política) sobre que tipo de tragédia beneficia a cidade. A audiência do teatro ático era de facto mais uniforme que muitos dos atuais públicos, em razões de simples demografia: o número de cidadãos em idade de voto não ultrapassava as dezenas de milhar (20.000 a 30.000 no dealbar do século IV; cerca de 50.000 em meados do sec. V), sendo seguro que no anfiteatro, mesmo admitindo a presença de estrangeiros, metecos, mulheres e escravos, estariam regularmente alguns milhares de cidadãos politicamente motivados que em tribunais e na assembleia se ajuntavam em massa para tomarem decisões cruciais. A experiência teatral, uma espécie peculiar de prazer, era partilhada pelo público que também, por isso, seria afetado pela dramatização de questões morais, políticas e religiosas.

As citações de Górgias, Platão e Aristóteles, feitas por Giffirin vêm, *a contrario*, sublinhar a uniformidade da reação do público como um todo em vez de caracterizar o prazer trágico como individual. Longe de desconhecer o complexo prazer trágico, os

coletivistas identificam justamente nesse sortilégio da tragédia o seu poder de influência. A convocação de Platão para o debate é imprudente pois, numa passagem que Griffin não refere (*Rep.* 605 b), o filósofo que era profundamente hostil à democracia julga que o efeito da tragédia era o de entregar o governo da cidade ao pior tipo de pessoas, donde se infere o nexa entre tragédia e democracia. Ao contrário de Griffin, Platão quer banir a tragédia porque para ele são evidentes as suas consequências políticas. Se a tragédia alcança a coesão da *polis* democrática, não seria expectável que, não só Platão, mas também Aristóteles (em cuja *Poética* brilha pela sua ausência a palavra *polis*) e em certa medida Aristófanes (o comediógrafo não era um puro democrata) a enaltessem...

Ao achar que a tragédia não apresenta nada de especificamente democrático, Griffin aduz como prova que o estabelecimento dos certames trágicos foi obra de tiranos e, após o fim da democracia ateniense, continuaram por muito tempo a representarem-se durante o domínio dos descendentes de Rómulo. Não é aí que bate o ponto: a tragédia não tem a mesma compleição política nos romanos - em Séneca, a política das suas peças difere marcadamente da dos seus ilustres predecessores gregos, como os coletivistas poderiam prever, dada a diferença da sociedade romana em que se enquadra a obra do estoico. A este respeito, pensamos que Griffin marca pontos pois, desaparecida a *polis*, não se pode manter que o efeito da tragédia ática fora primordialmente reforçar a coesão comunitária de um regime que desapareceu. Ido o regime, e respetiva sociedade, devia cair com o seu suporte a tragédia. Também é digna de apreço a observação deste classicista de que, admitida essa vertente crítica suposta, ela passava estranhamente despercebida à alçada censória dos magistrados romanos que não simpatizavam propriamente com tentativas de subversão da ordem vigente...

Regressando a Seaford, clama este que não é verdade que a monarquia/tirania não constasse do horizonte político dos atenienses, que teriam diante de si apenas a antítese democracia/oligarquia-aristocracia. Com efeito, essa alternativa durou durante todo o século, não esmorecendo, a consciência de que a democracia se erguera sobre as cinzas da tirania (por isso, por considerá-la um papão cujo anacronismo os atenienses teimavam em não reconhecer é que Aristófanes recorreu ao ridículo, provando desse modo a *contrario* que essa consciência estava bem viva) e que, segundo Tucídides, o cidadão democrata comum associava a oligarquia à tirania, temendo conspirações de origem oligárquico-tirânica. Não por acaso os tiranicidas foram agraciados pela singular honra de decorar com imagens suas a *agora*, provavelmente em lugar de destaque na orquesta e

os seus descendentes terão recebido benefícios do estado pelo menos até Péricles. Na reunião da assembleia amaldiçoava-se quem aspirasse a ser tirano ou a restaurar a tirania, etc. Nas sociedades, é tão importante o que existe (na realidade, não havia condições de o governo de um só vingar em Atenas) quanto a *percepção* popular do que pode existir.

Griffin entra em falácia quando julga que os defensores da função social e política da tragédia são forçados a admitir que nas representações teriam que ser ventiladas «straightforward» *questions du jour* – oligarquia versus democracia, os problemas do império, etc. Até os coletivistas ouvirem falar da dimensão mítica da tragédia... Esta é entre outras coisas «a highly complex synthesis of these traditional myths (and their values) with, inevitably, new elements (and values) emanating from the society in which they were created»<sup>87</sup>. O mito tradicional não proporciona grande espaço para o conflito aberto entre democracia e monarquia. Porém, frequentemente se centra em crimes e desastres de indivíduos poderosos, associáveis a experiências históricas de tirania, permanentemente recordadas: eis aí nessa interseção subtil entre o mito e a realidade coetânea a explicação para a dicotomia entre monarquia/ tirania (Seaford faz notar que eram designados seja por *basileus*, seja, mais amiúde, por *tyrannos* os reis das míticas dinastias) e democracia. Em *Édipo Rei* e em *Antígona*, as ações de tiranos poluem totalmente a *polis*; na primeira destas peças, Édipo é assimilado à figura do bode expiatório cujo exílio ou morte purificam a comunidade. A autodestruição da família real deixa a comunidade alijada do peso da culpa e desembaraçada da necessidade da vingança. As tragédias do ciclo tebano tranquilizam os atenienses mediante três maneiras: os horrores da tirania são removidos para o distante passado mítico; as tensões entre tirania e *polis* são resolvidas através da autodestruição do clã e os horrores da tirania são projetados para outro espaço, Tebas. Seaford considera pertinente e legítimo que se coloque a tragédia diante do pano de fundo de rituais como o culto do herói (aquele que é honrado como herói foi frequentemente um ofensor da comunidade) e o do *pharmakos*, cuja morte ou exílio salvam a *polis*, pois esses rituais muito provavelmente impregnavam «the perceptual filter» da audiência. Aqui pensamos que a argumentação de Seaford está em linha com a ênfase que Griffin dá ao solo mítico e arcaico da tragédia, formado por «primitive and universal taboos and anxieties». O que Seaford faz é articular a ambivalência do culto do herói e do *pharmakos* com a

---

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 35.

ambivalência que o tirano detém na memória *histórica* dos atenienses (simultaneamente benfeitor da cidade, como registam Heródoto 1.59.6 e Tucídides 6.54.5, e criminoso expulso, universalmente detestado). Rematando, «The suffering or death of what G. rightly calls the 'towering personalities' of tragedy has the huge attraction of providing simultaneously not only the solidarity of lamentation that is both pleasurable and collective but also symbolic resolution of the tension between tyrannos and polis.»<sup>88</sup>.

Para nós, as críticas de Griffin são úteis ao marcar a diferença entre o modo discursivo e de *performance* da tragédia e o da poesia manifestamente didática e panegírica ou da oratória cívica como orações fúnebres, etc; ao sublinhar as tangências entre a tragédia e a história factual nos grandes lances e nos grandes tormentos individuais e coletivos; ao destacar os ingredientes arcaicos e os velhos interditos que subsistem na ação trágica e a animam; ao recolocar no centro do debate a função estética (esse misto de encantamento, alarme e compaixão que freme nas emoções do espetador).

Porém, como poderia estar a tragédia blindada a aspetos sociais e políticos? Como diz Seaford, qualquer intérprete «sério» da tragédia tem que reconhecer ecos de práticas e temas da *polis* ateniense como «democracy, philosophy, written law, the mysteries, the development of rhetoric, the legal position of women, the Peloponnesian war»<sup>89</sup>, *inter alia*. O ónus da prova oscila neste ponto para o lado de Griffin. Ele tem razão quando alerta para a diferença entre o estado ateniense e os estados modernos no que concerne a aparelhos burocráticos e que termos como propaganda de estado, indoutrinação cívica e outros apenas podem, dizemos nós, ser transferíveis para a realidade ateniense ou grega *cum grano salis* e mais ainda para o teatro trágico com as suas peculiares convenções de tema e estrutura. Porém, é sempre oportuno topar com reformulações da velha questão da alteridade grega, de serem ou não os helenos inteiramente *outros*: quanto mais um texto antigo parece conformar-se «with our own most cherished notions, to sympathize with our liberal ideas about the state, to support our modern conceptions of ideology», mais alerta deve estar o intérprete acerca da adequação dos seus *a priori*<sup>90</sup>.

Reportando-se a esta polémica, J. Gregory conclui que, desde que se exclua uma exata correspondência entre tragédia e vida real, justifica-se a descrição da tragédia ática

---

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>90</sup> Griffin, *op. cit.*, p. 61.



como um género instrucional e, assim, a referência a textos da tragédia como «evidência» para assuntos sociais e políticos coetâneos, no caso, concernentes à questionação da autoridade nas áreas doméstica, cívica ou militar. Regista que para Griffin apenas Eurípides, de entre os grandes tragediógrafos, encorajava a audiência a questionar o *status quo*, os valores estabelecidos, e que justamente essa atitude pouco convencional valeu-lhe a hostilidade dos tradicionalistas. Tanto quanto pudemos verificar, Griffin, reportando-se a *As Rãs*, tira que, para Aristófanes, Eurípides foi o *enfant terrible* que veio perturbar a veneranda e antiga harmonia. Em todo o caso, dando crédito a essa alegação, depararíamos com um «scholar» que, tendo colocado com animosidade sérias reservas a correntes interpretações que «politizam» a tragédia antiga, afirma que algo mudou com um Eurípides irónico e incómodo. Reconhecemos um padrão que é regularmente declinado: na grande trama da tragédia ática Eurípides representa uma nota dissonante. Basta, porém, para repor o conflito de interpretações que rodeia a obra do filho de Salamina remeter para visões divergentes. Assim A. W. H. Adkins sustenta que, numa peça tão aparentemente «crítica» como *Hécuba*, em vez de repudiar vigorosamente a visão popular grega de que a justiça consistia na mera retribuição de favores (como pensa Lionel Pearson), Eurípides reafirma a escala tradicional de valores pois «no character ... has attempted to reject accepted values in favour of a higher standard»<sup>91</sup>. Noutro âmbito, Matthew Wright conclui que, longe de ser um crítico ou agressivo inovador no domínio da reflexão literária (temas típicos como a função social da poesia, o contributo do talento, da *techné* ou da inspiração, a originalidade enquanto pedra de toque para julgar da excelência literária, são abordados pelos coros e personagens de Eurípides com mais frequência do que nos seus ilustres predecessores), Eurípides mostra ser distintamente conservador, «típico» e «tradicional», em continuidade com «the earlier Greek poetic tradition»<sup>92</sup>.

Diversamente, J. Gregory, elegendo o tema da escravatura, articulando-o com o dos bastardos e das mulheres, pretende provar que a Eurípides cabe com propriedade a categoria atual do «social critic», em vez do «social activist». Com efeito, o retrato euripídiano de «nobres escravos» não significa que Eurípides preconizasse, ou as peças por ele, fosse a condenação da escravatura *per se*, fosse a sua abolição<sup>93</sup>. A produção

---

<sup>91</sup> Atkins, Arthur W. H. 1966 «Basic Greek Values in Euripides' Hecuba and Hercules Furens», p. 205.

<sup>92</sup> Cf. Wright, Matthew 2010 «The tragedian as a critic: Euripides and Early Greek Poetics», pp. 181, 182.

<sup>93</sup> Ver Gregory, Justina 2002 «Euripides as Social Critic», p.160. No que respeita ao tema da escravatura na obra do dramaturgo, ver a sinopse detalhada de Guthrie *Les Sophistes*, pp. 164-166. Espanta a variedade

trágica não era dominada pela urgência de responder, como outras formas de retórica, às pressões do momento: o seu tempo é o tempo do mito<sup>94</sup>. Mesmo a mediação da comédia apresenta complexidades de estilização que tornam problemática a reconstrução de atitudes sociais pois é lábil o ponto de distinção entre realismo e fantasia, onde acaba o realismo e descola a fantasia<sup>95</sup>.

---

contraditória das passagens em peças e fragmentos acerca deste assunto. A maneira como Guthrie distribui as citações e respectivos comentários autoriza que pensemos que este autor concordaria com a distinção de Gregory. *En passant*, é referido um «instrutivo» artigo de R. Schlaifer o qual, embora reconheça que para Eurípides um escravo possa ser melhor que o seu amo, o dramaturgo dá a sua aquiescência à opinião comum de que a escravatura é natural, apoiando-se, na ótica de Guthrie, unilateralmente no fr. 47, não levando em devida conta que se desconhece o seu contexto dramático e a personagem que o profere (*ibidem*, p. 164 e nota 4 da mesma página).

<sup>94</sup> «Not only were the plays normally set in mythical rather than contemporary time, but the broad ethical considerations relevant to specific political decisions tended to be aired in the theatre after rather than prior to the event, with a view less to immediate action than to consolidating experience and avoiding missteps in the future», *ibidem*, p. 162.

<sup>95</sup> Cf. *ibidem*, p. 147.

Não obstante, bem mais manifesto se apresenta o cariz «engagé» da Comédia Antiga do que esse suposto pendor na tragédia. O ataque pessoal era apanágio da comédia: Cratino arremessa os seus dardos contra Péricles em 455; Aristófanes contra Cléon em 424, Êupolis consagra toda uma peça à sátira de Hipérbolo e Platão Cómico ousa intitular as suas comédias com o nome dos políticos farpeados<sup>96</sup>. Quer dizer que a comédia antiga recorria largamente à maledicência, ao escárnio e à afronta<sup>97</sup>. Era descaradamente desbragada e verrinosa. O que importa indagar é se a crítica visava, além dos políticos, as políticas e, além dos rostos, as instituições. Se o comediógrafo aspirava a influenciar o curso dos acontecimentos ou apenas fazer rir sem consequências.

Reportando-se a Aristófanes, F. de Oliveira pensa que o autor d' *As Rãs* pretendeu conferir ao seu teatro uma missão pedagógica, aduzindo que os nomes próprios de personagens se converteram em símbolos coletivos (o Paflagónio – que representa Cléon - tipifica os Pafaglónios, demagogos prepotentes provenientes da classe mercantil; o Lâmaco dos *Acarnenses* é a personagem-tipo dos Lâmacos, militaristas primários e desastrados) e inscrevendo o comediógrafo na tradição retórica que extraía um efeito preventivo, dissuasivo e didático do exemplo negativo numa sociedade vivamente exposta ao ridículo e à censura social. Nesta última peça e em outras, é claro e concreto o repúdio da guerra e a defesa de tréguas entre Atenas e Esparta através de Diceópolis, certamente porta-voz de Aristófanes. É, portanto, indesmentível a intenção do autor de se pronunciar sobre a política externa.

Em todo o caso, o impacto da comédia sobre carreiras políticas e sobre o sentido da condução da *res publica* seria muito limitado, na opinião de muitos autores. Segundo

---

<sup>96</sup> Cf. Oliveira, *op. cit.*, p. 75. Êupolis sobressai pela *verve* diatríblica, nomeadamente quando em *Batistas* (frag. 76-98 Kassel-Austin) «berate Alcibiades and his gang by picturing them as *kinaidoi*: perverted men in women's dresses in the cult of a perverted goddess», isto é, Cotyto, uma deusa estrangeira, segundo H. S. Versnel 1998 *Inconsistencies in Greek and Roman Religion I*, p. 113.

<sup>97</sup> Os comediógrafos também se brindavam uns aos outros com doestos zombeteiros, abundando as invetivas nas parábases da comédia (a acusação de plágio era das mais recorrentes), tendo ficado célebres as contendas entre Cratino e Aristófanes, entre este e Êupolis (vide M<sup>a</sup> de F. Sousa e Silva 1997 *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, pp. 37-44). A frequência e virulência dos ataques deviam-se à competitividade que reinava entre eles, acendrada pelas dificuldades de apuramento para os concursos cénicos, os quais já por si eram poucos perante o número dos cultores da Musa cómica. Empregando vocabulário atual, é mais saliente a dimensão perlocutória na comédia (o fazer ver ao auditório a excelência da peça em relação à concorrência) do que na tragédia. A sátira a colegas do mesmo ofício (em que se incluíam os tragediógrafos) oferecia-se como um recurso de última instância, a lançar mão quando a sátira política se tornava perigosa.

Grimal, os atenienses não levariam muito a sério os comediógrafos<sup>98</sup> e, de acordo com Heath, não eram influenciáveis no seu juízo e clarividência políticos pelas objurgatórias e achegas das comédias<sup>99</sup>. M. Landfester opina que a invetiva pessoal passava ao largo da crítica às instituições, a qual, essa sim, seria verdadeiramente transformativa<sup>100</sup>. A liberdade de expressão usufruída pela comédia, para Eric Csapo e William J. Slater, não diferia marcadamente daquela que era exercida pelo cidadão comum nos tribunais democráticos<sup>101</sup>. Todavia, o facto de Cléon ter movido um processo público (*grafe*) por ofensa ao Estado a Aristófanes<sup>102</sup>, depois de o comediógrafo o ter visado em *Os Babilónios*, mostra que o riso e o escárnio não eram inteiramente inócuos, e reciprocamente o facto de o mesmo Cléon, pouco tempo depois de atacado novamente em *Os Cavaleiros*, ter sido eleito estratega denota que o grau de eficácia da denúncia satírica era muito moderado<sup>103</sup>.

Fosse qual fosse o intuito predominante da sátira da comédia antiga, é evidente a sua ligação ao aqui e agora das circunstâncias sócio-políticas. Essa evidência desaparece ou torna-se oblíqua na tragédia devido às peculiaridades da sua forma e características do seu enredo. Os aspetos políticos e sociais das comédias estão, por

---

<sup>98</sup> «Os autores da comédia antiga parecem sátiros irresponsáveis e, por esta razão, não eram totalmente levados a sério», apud Oliveira, *op. cit.*, p. 80, nota 56. Associando a comédia ao carnaval, é comum argumentar que a comédia desafia as convenções, acabando contudo por reforçar as hierarquias. No carnaval, o mundo pode ser posto às avessas desde que se mantenha um eixo a que se regresse.

<sup>99</sup> «Aristophanes' audience could tolerate and indeed relish the comic abuse and maltreatment of Cleon without allowing it to influence their political judgement in the Assembly» apud Oliveira, *op. cit.*, nota 57, p. 80. Por outro lado, pensa que a comédia aristofânica é política no sentido em que parte da vida política contemporânea (certamente, no sentido abrangente que o termo assumia na *polis* ateniense), elevando-se para o reino da fantasia, mas não no sentido em que pretendesse influenciar a realidade política, apud *ibidem*, pp. 76, 77.

<sup>100</sup> Apud *ibidem*, nota 39, p. 76: «O autor é partidário de que a invetiva pessoal significava uma renúncia total à crítica a instituições, já que a política se fazia através das personalidades».

<sup>101</sup> Cf. Csapo, Eric e Slater, William J. 1994 *The Context of Ancient Drama*, pp. 165, 166. Os autores preferem uma explanação puramente política para a liberdade cômica, julgando inadequada a explicação carnavalesca, mesclada com a inviolabilidade sagrada de um festival religioso, desse fenómeno. Não se trataria então de um privilégio assegurado como demonstram os processos legais movidos contra dois comediógrafos e possíveis tentativas de passar legislação censória, verificando-se «a close synchrony between the tide of poetic freedom and rise of the Athenian democracy, its ebb, and the supremacy of the oligarchs», *ibidem*, p. 165.

<sup>102</sup> O procedimento legal utilizado por Cléon denominava-se *eisangelia*, reservado normalmente para crimes graves que ameaçavam a segurança de toda a comunidade (cf. Csapo, Eric e Slater, William J., *op. cit.*, p. 167).

<sup>103</sup> Sobre a contenda entre Cléon e Aristófanes, ver Sousa e Silva, *op. cit.*, pp. 46-51. O político foi um alvo preferido dos comediógrafos. Platão Cómico orgulhava-se de ter sido o primeiro a abrir as hostilidades contra o demagogo: «Fui o primeiro a declarar guerra a Cléon» (cf. *ibidem*, p. 77). Com a instabilidade política que marcou os últimos anos, a imunidade e a independência tradicionais da comédia antiga entravam em caminhos de compromisso (cf. *ibidem*, pp. 50, 51).

assim dizer, mais à mão do que nas tragédias. A referência a acontecimentos históricos e recentes é rara.

Recorda-se frequentemente a esse respeito o infortúnio de Frínico que ao levar a cena *A Tomada de Mileto* viu-se obrigado a pagar uma pesada multa de mil dracmas e a ver a sua peça banida por mostrar ao vivo um descalabro político-militar ateniense coetâneo, mais exatamente, a responsabilidade de Atenas num massacre, segundo relato de Heródoto (6.21). Em relação à dor e à tragédia, os gregos pareciam querer contemplá-las «à distância», também em termos temporais. Contrapõe-se em geral a esta tendência o caso de *Os Persas* de Ésquilo que provaria o contrário, pois com eventos bem frescos na memória se entretence uma grande tragédia. Este exemplo não colhe inteiramente, a nosso ver, pois, conquanto a peça não seja «propaganda», longe disso, no sentido cru do termo, a desgraça abate-se, não sobre atenienses ou gregos, senão sobre o inimigo de sempre. É verdade que se põe o aqueménida, o «outro», em cena com visos de comovente humanidade (o Coro dos Anciãos, Atossa...). Contudo, o trágico, no sentido popular e aristotélico (as coisas acabam mal, em catástrofe), alimenta-se das lágrimas dos persas e uma grandiosa justiça divina e cósmica sustentou os gregos na luta indómita pela sua liberdade, castigando a tirania e *hybris* do rei Xerxes - ao querer conquistar a Hélade, ultrapassou os limites territoriais da Ásia, a que a *moira* havia confinado o seu poder<sup>104</sup>.

É evidente que a contemporaneidade se pode insinuar em palco através de vias indiretas: a alusão e a alegoria. O problema reside na descodificação dessa cifra. Aí «o diabo está nos detalhes». Veja-se, em Eurípides, o caso de *Os Heraclidas*. No esforço de datar a peça, helenistas leem-na à luz dos sucessos da Guerra do Peloponeso. Defrontam-se eruditos, quebrando lanças, quer pelo período entre 430-427, quer pelo de 418-417.

O tom antiargivo da peça decorre apenas dos dados do mito, e não da intriga em si mesma, alega Méridier, repondo a tese de Wilamowitz do período 430-427. Com efeito, não é Argos, mas Esparta que está na mira de Eurípides (a profecia de Euristeu nos vv. 1026-1044 visa os Espartanos, invasores da Ática, como os descendentes dos

---

<sup>104</sup> Acerca desta peça, Griffin coloca em contraposição a interpretação coletivista hodierna, que tudo vê em termos de *polis*, de coletividade e ironia (visando-se S. Goldhill que considera a ausência de referência aos gregos na peça uma indicação de que o indivíduo se encontrava subsumido na coletividade da *polis*) com a dos gregos da altura, que põem acima das querelas entre cidade e indivíduo, entre democratas e aristocratas, o contraste entre mortais e deuses, assinalando-se como típica a visão de Temístocles (Heródoto 8.109.3) de que a retumbante vitória sobre os persas se deveu não a façanhas de heróis gregos senão aos deuses (Griffin, *op. cit.*, nota 30, p. 48).

Heraclidas); antes de Méridier, Spranger aduzira que a menção desdenhosa de Tráquis indica que a peça fora apresentada em 419, no seguimento da vitória que o exército ateniense obtivera sobre essa cidade no inverno de 420/419; para Delebecque, tal hipótese não tem em conta os dados métricos e linguísticos que agregam a obra à fase de *Alceste*, *Hipólito* e *Medeia*; porém, a animosidade contra Argos é clamorosa: daí que o autor belga forceje em demonstrar que a neutralidade de Argos entre 430 e 427 era vista com desconfiança por Atenas, terminando por estabelecer que a peça foi apresentada n' *As Leneias* de 429 (a propósito, foi defendido por C. F. Russo que o poeta abdicou, muito provavelmente, de participar neste concurso trágico «menor»<sup>105</sup>). Goossens recua a data para 426, alegando que o oráculo de Euristeu predizia a retirada dos invasores lacedemónios que ocorreu depois da devastação a que sujeitaram a Tetrápole em 427. Em resumo, dado o caráter inconclusivo do debate, Borowska denunciava um raciocínio circular: interpretam-se alguns versos para datar a representação da obra e, depois, apela-se à datação para fundamentar a interpretação efetuada<sup>106</sup>. Encontrar em acontecimentos ou pessoas contemporâneos a chave da interpretação ou a *raison d'être* das tragédias é então uma tarefa cheia de escolhos: por outros termos, elas não são *pièces à clef*.

Os atenienses em geral concebiam a missão pedagógica e didática da tragédia com visos moralistas ou morigeradores. Justamente, em *As Rãs*, depois de Eurípidés ter justificado a representação dramática da imoral Fedra alegando a veracidade da história (v. 1052), ouve-se a resposta solene de Ésquilo: «às crianças é o mestre que as ensina, aos adultos são os poetas. Por isso é absolutamente necessário que as nossas criações sejam de alguma utilidade» (vv. 1054-1056). É o que lhe censura Aristófanes, como se viu: pôr em cena desavergonhadas como Estenobeia ou Melanipa, em vez de Penélopes. Mas, na peça, Eurípidés parece estar perfeitamente consciente do papel morigerador da arte: deve-se admirar o poeta «pela habilidade e pelo conselho, porque tornamos os homens melhores nas cidades» (vv. 1009 e ss.). Deve notar-se parenteticamente que todos os que realçam a dimensão didática e portanto cívica ou instrucional do género trágico remetem para este passo. Nada tinha de frívolo, de *vers de société* a tragédia para os gregos.

Sem embargo, voltando a Eurípidés, pela voz de Cassandra, ele proclamará, em *As Troianas*, vv. 384 e ss., o mais claro repúdio do vício. «A desonra é melhor calá-la. Que

<sup>105</sup> Cf. Lesky, *op. cit.*, nota 5, p. 436.

<sup>106</sup> Cf. Silva, Cláudia 2000 «Introdução» *Os Heraclidas*, pp. 15-21.

nunca a musa me inspire um canto para celebrar o vício»<sup>107</sup>. Eis mais uma amostra do paradoxo do teatro de Eurípides que, se exhibe Fedras pecaminosas, também dá lugar a Cassandras virtuosas. Em suma, a índole pedagógico-moralista da tragédia, ou do que era convencionalmente expectável na tragédia, tolhia a pretensão de criticismo social<sup>108</sup>.

Em teoria, é possível distinguir entre tratar temas e tomar partido. Uma coisa é ventilar através do drama assuntos de importância coletiva e comunitária, outra é pugnar pela mudança e pelo ativismo político. Em princípio, personagens de Eurípides podem questionar a autoridade dos pais em relação aos filhos, ou a subordinação da mulher, ou a clareza da diferença entre gregos e bárbaros, ou, se forem de condição servil, mostrar claras qualidades e sabedoria, sem daí inferir que Eurípides, em pessoa, defendesse a desautorização parental, a igualdade dos sexos ou a abolição da escravatura. Mas, o trazer à discussão certos temas não implica desde logo que o quadro concetual e injuncional tradicional estava exposto a um processo de erosão?

#### 4. Sofistas: uma companhia desejável

Deve advertir-se antes de mais que, se admiradores do dramaturgo tiveram de algum modo, no passado, de demarcar o autor da indesejável companhia ou da influência dos sofistas para o tornar respeitável, esse esforço defensivo tornou-se no presente praticamente inútil ou desnecessário. De facto, a tradicional aceção pejorativa assacada aos sofistas há décadas que se tem desvanecido. Atualmente, reabilitá-los ou fazer-lhes justiça é totalmente extemporâneo. Trata-se, com efeito, de *un fait accompli*, de tal modo que a sua reabilitação até poderá reverter para a glória do dramaturgo, na condição de se manter a associação. Se a influência dos sofistas se faz sentir na obra de Eurípides, se os considerarmos como aliados em causas comuns, tanto melhor para o autor de *As Bacantes*, por assim dizer.

Não discutimos a validade do termo «sofistas» ou «sofística», nem por ora consideramos as notas que reúnem os diversos sofistas num grupo ou movimento.

---

<sup>107</sup> Trad. de Sousa e Silva, *Crítica do Teatro...*, p. 224. Na tradução de Rocha Pereira, «[(...) As sem vergonhas, prefiro calá-las, nem a minha inspiração é de molde a celebrar o mal.]».

<sup>108</sup> Por outro lado, se dermos razão a Aristóteles e Platão, os gregos muito esperavam da função didática da tragédia e da poesia: O. Taplin realça que esses autores verificavam que na tragédia se podiam respigar ensinamentos práticos acerca de estratégia, navegação, economia, para os quais «se vai, não à poesia, mas a um manual técnico ou a um especialista vivo» (*idem, Greek Tragedy in Action*, p. 166, apud Sousa e Silva, *op. cit.*, nota 83, p. 213). A observação de Taplin evidencia que a poesia, o teatro, a tragédia eram uma espécie de *vademecum* da antiguidade, uma enciclopédia à mão.

Diremos, por enquanto, para dar corpo a essa associação, que os temas que, além da problemática religiosa, preenchem a zona de entrecruzamento entre o dramaturgo e os sofistas são, resumidamente, os seguintes, segundo D. Conacher: no *Hipólito*, deteta-se a presença do tópico do possível ensino da virtude (é inata ou adquirida?); em *Alceste* e *Helena*, a questão do carácter relativo da virtude (à época, à sociedade, às circunstâncias?); em *As Troianas* e *Hécuba*, o problema candente do poder e do abuso da retórica (belos discursos encapotando falsas razões); em *Helena*, o estatuto da percepção sensorial e da «realidade» (Helena permanecia no Egípto, gregos e troianos lutavam por um simulacro dela...); em *Heraclidas*, *As Suplicantes* e *As Bacantes*, a controvérsia *nomos/ physis*<sup>109</sup>. O fio condutor da argumentação deste autor é o de que Eurípides usou alguns problemas e ideias dos sofistas, mais do que acreditou neles, na esteira das posições de Jaeger e Lesky acima indicadas. Estes autores, portanto, veem no dramaturgo, não um adepto, ou inversamente, um adversário da sofística mas alguém que no seu campo próprio se *debate* com ela, que leva a sério as questões agitadas da cena intelectual do seu tempo. O teatro euripidiano é, *também*, um teatro de ideias de proveniência sofística e de outros quadrantes.

Como veremos, a recuperação do pensamento dos sofistas é paralela, sobretudo a partir dos anos sessenta, com o retorno vitorioso da retórica. Também neste ponto os ventos correm de feição para a fortuna crítica de Eurípides: C. Castelli demonstrou que é o dramaturgo mais citado nos tratados de retórica entre os séculos IV a.C. e XI d. C., reforçando a tese de que é o mais retórico dos tragediógrafos<sup>110</sup>. De facto, é tipicamente euripidiano colocar na boca de figuras, cuja classe e papel social tornavam improvável que se tivessem nutrido de uma educação tal que as dotasse das competências linguísticas necessárias ao arranjo retórico de certas tiradas<sup>111</sup>, discursos eloquentes e carregados de terminologia filosófica e intelectual; também é típico que certas personagens, fustigadas pelo mais violento *pathos*, no transe das situações mais trágicas, profiram arrazoados abstratos; ou passarem, sem transição, de um registo emotivo e

---

<sup>109</sup> Conacher, Desmond 1998 *Euripides and the Sophists: Some Dramatic Treatments of Philosophical Ideas*. Cada um desses tópicos e peças relacionadas intitula os cinco capítulos deste estudo.

<sup>110</sup> Cf. Castelli, C. 2000 *The Mother of the Sophists. La tragédia nei trattati greci di retórica*, principalmente o cap. 2, pp. 33-76.

<sup>111</sup> Veja-se a este respeito «a cuidadosa articulação retórica» do discurso da Ama de *Hipólito* (vv. 433-481), cuja ideação é analisada por Céu Fialho (*idem*, 1996 «Afrodite e Ártemis no *Hipólito* de Eurípides», nota 29, pp. 40, 41).



patético para um outro tranquilamente intelectual<sup>112</sup>. Estas bruscas guinadas discursivas suscitam perplexidades incitadoras de análise: até que ponto pode haver conciliação ou coerência entre o patético e o debate de ideias, tomando de empréstimo os termos escolhidos por J. de Romilly? É ou não orgânico e integrado, em termos de construção dramática, essa incorporação de «ideias», de «vocábulos» de toque filosófico nas falas das personagens?

A solução da autora é convincente: as exposições intelectuais e generalistas são avançadas como um último recurso para puxar para si a compreensão ou a aquiescência do antagonista por parte da personagem em desespero. É verdade que as pessoas comuns quando estão zangadas ou abatidas tendem a generalizar (a vida..., o mundo..., os políticos...), mas dificilmente encetam uma tirada argumentativa, extensa, arranjada. Através das generalizações a audiência sente-se implicada de algum modo na situação trágica e o fracasso da argumentação intelectual faz crescer a compaixão e piedade do público em relação à personagem em dificuldades. Mas este último ponto é passível de discussão: o homem comum bem pode compreender que alguém em desespero extenda o seu lamento ao mundo inteiro; compreenderá menos que se tenha a serenidade emocional indispensável à explanação de problemáticas filosóficas, ao destilar de conceitos. Por outro lado, no plano da intriga, do *mythos* aristotélico, as longas *rheseis* dão por vezes a impressão de serem digressões ou solilóquios, desligando-se as personagens do contexto dialogal da ação dramática.

Essa *maneira* de Eurípides foi vista, ora como falha de construção dramática, e como prova de que o tragediógrafo não apresentou personagens unidas, consistentes e coerentes, ora como inovação genial, entendível, afinal, pela audiência sua contemporânea, inclinada pelo debate democrático a generalizações e ao reconhecimento de padrões gerais de comportamento; e interpretada como prefiguração da personagem característica de certo romance novecentista e do romance pós-moderno, «o homem sem qualidades», desnuclearizado, disperso, múltiplo e vário<sup>113</sup>... Não haveria essencialismo

---

<sup>112</sup> Cf. Romilly 1986 *La modernité d'Euripide* (cap. 4 «Le pathétique et les débats d'idées», onde a autora discute a contradição ou a conciliação entre raciocínio intelectual e *pathos*).

<sup>113</sup> Trata-se de um problema muito debatido: o da natureza das personagens da tragédia clássica. Em relação a Eurípides, Army Dale defendia que as *dramatis personae* de Eurípides não eram retratos psicológicos («psychological portraits»), mas construções retóricas que incorporavam diferentes «ethes» (cf. A. Dale 1954 «Introduction» *Euripides: Alcestis*). Christopher Gill pensa que as personagens de Eurípides, sob a tempestade, entram num vórtice desintegrador, ao contrário das de Sófocles («Whereas in Sophocles the figures become more unified and "tighter" as the crisis deepens, in Euripides, they seem to experience a psychological dispersal (Orestes, for instance, degenerates into feverish, irrational activity) or collapse

nos caracteres do autor de *Orestes*... Os seus *agones* são célebres, mas nos seus dramas, normalmente, as personagens não se convencem umas às outras, permanecendo na respetiva posição inicial (constituindo o caso paradigmático *Hipólito* em que as melhores intenções das personagens não se coordenam, protelando-se até à catástrofe - alternando-se entre discurso e silêncio - a ocasião em que o face a face, a comunicação e eventual acordo pudessem ocorrer). Desse dado retira Ruth Scodel «the poet's drift toward the epideictic», em que o acento é colocado em «performing the self»<sup>114</sup>, na autoafirmação e autoexpressão e menos na persuasão, no fito de convencer os outros. Sobressaem longas monódias em que os caracteres dão livre curso às suas paixões e dilacerações íntimas.

Nesta ordem de ideias, no todo, Eurípides não deve ser visto como um apologista da retórica sua contemporânea, mas como um seu crítico. Regista que a retórica está por todo o lado (*demiourgos peithous*), até nos diálogos entre íntimos, reconhece o seu impacto na sociedade sua coetânea, mas parece que nada de significativo se ganha com o seu emprego. Também neste tema as opiniões se dividem marcadamente, vendo outros o autor como um defensor da retórica, por exemplo, enquanto antídoto da violência bruta. Recorrem preferentemente à tentativa de persuasão os destituídos, os deserdados, as mulheres. Eurípides anteciparia a opinião, hoje amplamente difundida, de que a retórica viceja em sociedades democráticas, laicas e assentes em larga classe média e que tende a ser suprimida em sociedades de sinal contrário.

Antes de incidirmos sobre as perspetivas dos sofistas relativamente à religião, procederemos a um longo desvio, referindo, sejam as principais etapas da revalorização da sofística, sejam os pressupostos intelectuais e espirituais que influenciaram essa reabilitação.

---

(Hecuba sinks into a subhuman state of viciousness). It is tempting to see in Euripides the author of what De Romilly (1962) calls "tragédie pathétique," in which people are portrayed as the victims of circumstances, or of the emotions those circumstances create.», *idem* 1986 «The Question of Character and Personality in Greek Tragedy», p. 268. Também em Sófocles se discute se as suas personagens são indivíduos ou tipos ideais. Sem embargo, concordamos com Michael R. Halleran quando reconhece que é tranquilo admitir que a tragédia grega não apresenta na caracterização das suas personagens o grau de verosimilhança de carácter que o drama moderno ostenta, cf. *idem*, 1986 «Rhetoric, Irony, and the Ending of Euripides' "Herakles"», p. 179. Retivemos, por outro lado, uma engenhosa formulação de R. Buxton que corta cerce a disjunção entre caracterização e performance retórica dos caracteres euripidianos: «Characters are what they can persuade the audience they are», apud Scodel, Ruth 2000 «Verbal Performance and Euripidean Rhetoric», p. 130. Deslocando esta última frase do palco para o mundo real, atinge-se o coração da problemática entre intimidade e imagem social, entre o «eu» e a «máscara».

<sup>114</sup> Scodel, Ruth 2000 *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, p. 132.

**Parte I - A primeira sofística vista por «modernos» e «pós-modernos»;  
três sofistas e religião**



## 1. A reabilitação de Protágoras e companhia como efeito colateral do antiplatonismo pós-moderno

Admiradores do *divus Plato*, como Whitewead, no transporte do entusiasmo, proclamaram que o pensamento ocidental é Platão, não passando tudo o resto de notas de rodapé<sup>115</sup>. A exclamação de Cícero que alcandorava o pensador ao *nec plus ultra* do pensamento e da filosofia («o maior autor grego, aquele que ninguém supera»<sup>116</sup>) tornou-se no mote de muitas glosas no suceder dos séculos do que nos habituámos a designar por «Ocidente». Esta hipérbole tem sido refletida por ação de uma *mirror image* no pensamento daqueles autores que se colocam do lado da oposição a Platão. De facto, a identificação do essencial do pensamento, mais bem, da filosofia ocidental ao Platonismo tornou-se num verdadeiro *a priori*, convertendo-se a investigação da história da filosofia, em muitos casos, na procura das variações que o fundo platónico tomou na sucessão dos principais filósofos, a começar no discípulo mais famoso de Platão, Aristóteles. Deve-se notar, neste ponto, que para muitos estudiosos da cultura (Leo Strauss e Alexander Kojève dizem-no expressamente) compreender a história da filosofia é aceder à história do pensamento do Ocidente, ao coração do Ocidente, posto simplesmente. É, como se sabe, uma ideia hegeliana: o que paira mais alto, mais acima ainda que a religião, o cristianismo, é a filosofia. Esta condensa o que de realmente significativo anima uma época.

Naquele pressuposto, que a uma primeira leitura se afigura simplificador e redutor, os pensadores que pretendem subtrair-se a esse fundo que tem sido apelidado de metafísica ou onto-teologia (termo que é fletido, em pensadores marcantes das décadas de sessenta e setenta, para onto-antropologia) trilham obviamente o caminho de valorizar ou recuperar o que Platão menosprezou ou pôs de lado. Neste processo, ressaltam com novo brilho aqueles que em muitos diálogos Platão elegeu como os seus principais adversários intelectuais: os sofistas<sup>117</sup>. Não significa isto que todos os que

---

<sup>115</sup> «(...) os outros filósofos pouco mais fizeram do que pôr notas de rodapé nas suas obras», apud Gaston Maire 1983 *Platão*, p. 21.

<sup>116</sup> Cícero, *República*, Livro II, capítulo XI, apud Gaston Maire, *op. cit.*, p. 21.

<sup>117</sup> Kerferd lamenta que «in the modern world where the majority of scholars are not Platonists, and in general do not even wish to look for reality in the direction where Plato believed it was to be found, it is something of a paradox that the Platonic condemnation still remains largely unquestioned» (*idem*, 1984 *The Sophistic Movement*, pp. 174, 175). Antes pelo contrário, atendendo à grande vaga de estudos encarecedores dos sofistas que se tem espraído nas últimas décadas, quem precisará de reabilitação é Platão. O mesmo Kerferd reduz todas as condenações dos sofistas, até ao século XIX, a duas alegações fundamentais: são personagens moralmente questionáveis e não são *pensadores* sérios ou autênticos.

recuperam as ideias e as figuras dos sofistas sejam necessariamente antiplatônicos. Como veremos, há interpretações que se furtam a visões a preto e branco. Contudo, na montagem de uma tática geral que visa Platão se tem incluído a estratégia particular de pôr em relevo os adversários seus contemporâneos. De momento, e para efeitos de ordem expositiva, marcamos o termo *a quo* desse processo no pós-guerra do século passado.

No processo de reabilitação dos sofistas a partir dessa provisória data podem-se discernir duas grandes correntes: a moderna, de coloração liberal e humanista e a pós-moderna, que deflagra juntamente com o «retorno» triunfante da retórica nos anos sessenta em diante (da «grande retórica» em contraposição à «rhétorique restreinte» - teoria das figuras de estilo, nos termos de G. Genette<sup>118</sup>). Assim o processo de revalorização da sofística conhece um ponto de inflexão quando o modernismo/modernidade cede o passo ao pós-modernismo/pós-modernidade na *forma mentis* de pensadores que se debruçam sobre este assunto.

Procedendo do mais recente para o mais antigo, começaremos por dizer algo sobre a leitura pós-moderna dos sofistas. É indispensável reconhecer de antemão que a abordagem a tão vasta mole de estudos, nomes e posições tem que sacrificar a complexidade da realidade a uma inevitável simplificação expositiva.

## 2. A interpenetração de duas ortodoxias: pós-modernismo e neo-sofística

Num primeiro relance, é estranho e até provocador que se enlacem sob a designação de «ortodoxias», seja o pós-modernismo, seja a neo-sofística, a cujo espírito o termo suscita aversão por evocar dogmas e obediência. No entanto, por ortodoxia neste contexto entendemos a prevalência de um conjunto de pressupostos que pré-condicionam a atividade do *homo academicus* e que estão ligados ao(s) quadro(s) conceptuai(s) que dominam o *zeitgeist* de determinados períodos históricos. O nosso propósito é menos caracterizar o pós-modernismo (ou a pós-modernidade<sup>119</sup>) do que verificar como a vulgata teórica que se associa ao pós-modernismo se converteu numa *fides implicita*, num conjunto de postulados que constituem os difusos pontos de partida da maioria dos

---

<sup>118</sup> Genette, Gérard 1972 «La rhétorique restreinte» in *Figures III*

<sup>119</sup> Estes conceitos não são rigorosamente sobreponíveis, dado que o primeiro significa sobretudo um movimento intelectual/ cultural, enquanto o segundo tende a significar um período histórico, a sociedade e a época atuais.

produtos da *intelligentsia* atual e como neste quadro se incorpora congenialmente a nova sofística. Basta a este propósito pôr lado a lado duas citações, donde ressaltam afinidades recíprocas, evidentes a uma leitura facial: a primeira de um autor que reflete sobre a *normatividade* do pós-modernismo e a segunda de um outro, neosofista, que dá conta da tendência dominante na área dos estudos retóricos.

Do lado da difusão do pós-modernismo: «the discursive mannerisms, moves, and terms of postmodernism have filtered through the groundwater of contemporary criticism and permeate its horizon, so that now one begins with the premises that there are no master narratives, the subject is decentered and heterogeneous, language slips, and critics by prescription transgress hegemony and subvert gender binaries»<sup>120</sup>; do lado do ascendente da neo-sofística no campo da retórica: «Being a sophist these days is quite fashionable, and sophistry has become for many the new rhetorical orthodoxy»<sup>121</sup>. Nos parâmetros conceptuais e históricos que definem o termo «sofista» na Ática e reformulados nas terras do Tio Sam - «giving up the search of truth, making the new argument appear stronger, engaging in agonistic disputation, entertaining opposing arguments, and embracing the notion of the unending argument»<sup>122</sup> reconhecem-se ecos das coordenadas e injunções pós-modernas identificadas anteriormente por Jeffrey Williams. Por exemplo, o lema protagoriano - tornar o argumento à partida mais fraco no mais forte quadra com a diluição ou a troca dos papéis e identidades tradicionalmente reservadas aos géneros, ou a recusa da «master narrative» com a demolição que Górgias efetua das rígidas disjunções parmenidianas entre ser e não ser, verdade e erro. Para, por ora, encerrar o círculo, concluindo sobre o ar de família que aparenta pós-modernismo e neo-sofística, é significativo que o pensamento de um dos autores-referência do pós-modernismo, Lyotard, seja apelidado de «latter-day Sophist» por Eric White<sup>123</sup>.

---

<sup>120</sup> Williams, Jeffrey 1997, na recensão aos seguintes livros *Essays in Postmodern Culture* de Eyal Amiran e John Unsworth, *Anti-Mimesis from Plato to Hitchcock* de Tom Cohen, *Postmodernism: Local Effects, Global Flows* de Vicent B. Leitch, p. 187.

<sup>121</sup> Poulakos, John 1996 *Aristotle Voice, Our Ears*, pp. 294.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 299.

<sup>123</sup> White, Eric 1994 *Lyotard's Neo-Sophistic Philosophy of Phrases*, p. 482: «Lyotard's reflections are, in fact, strongly reminiscent of Sophist thought, and it is not misleading to identify him as a latter-day Sophist ou rhetorician (...)». Note-se a equivalência, no termo da frase citada, entre sofista e retórico. Já Heinrich Gomperz sustentava que o conjunto dos ensinamentos dos sofistas podia ser resumido à arte da retórica (cf. Guthrie 1976 *Les Sophistes*, p. 289).

### 3. Mas, afinal, o que é o pós-modernismo?

É difícil articular uma narrativa de um movimento (e ainda mais difícil de uma época) que dinamita à partida qualquer narrativa global ou que declara o sujeito ou o *eu* descentrado (e acossado na sua cidadela), previamente por um «outro» ou vê a linguagem como inerentemente lábil. Uma via de rodear a impossibilidade da resposta é encarar o pós-modernismo não como um sistema, uma escola ou um conjunto de escolas definidas, mas como um clima ou atmosfera mentais, espirituais.

Numa primeira aproximação, pode-se então caracterizar o pós-modernismo como um clima espiritual, de dúvida sem solução cartesiana ou outra, relativamente a posições «fortes» nos âmbitos filosófico, ético e político, e outros, de desconfiança instintiva em relação a «ideologias», imbuído pela convicção da incerteza como princípio ou da certeza de que não há certezas. Esse clima de suspeição generalizada que cerceia à nascença a possibilidade de construção e de universalização (repare-se no importante detalhe de «os mestres da suspeita», Marx, Nietzsche, Freud terem tentado substituir narrativas consagradas por novas narrativas totalizantes, de sinal contrário, sobretudo Marx e Freud) transvaza-se em humores e noções como a diferença específica do pós-moderno em relação à modernidade enunciada por Lyotard: «defino pós-moderno como a incredulidade quanto a meta-narrativas»<sup>124</sup>. Com o surto do pós-modernismo, *les grands récits*, as meta (*master*) narrativas dão lugar a Jogos de Linguagem. Com a desconstrução de Derrida, que procede a uma crítica antifundacional da filosofia ou metafísica, o deleite nietzschiano do jogo da significação substitui a nostalgia rousseauiana do reino perdido da centralidade da Verdade. A impossibilidade e a periculosidade da meta-narrativa converteram-se num axioma, quase num interdito: o único pensamento admissível é o *pensiero debole* (a que conduziu o esgotamento da

---

<sup>124</sup>Em *Just Gaming*, Lyotard, recebendo a noção de jogos de linguagem de cunhagem wittgensteiniana (preferindo os sinónimos *formas de vida* ou *géneros de discurso*), encara a pós-modernidade como paganismo no sentido de um universo linguístico policêntrico ou descentrado, de uma situação em que flutua «a plurality of language games without any one of them being able to claim that it can say all the others» (Jean Francois Lyotard e Jean Loup Thébaud 1985 *Just Gaming*, p. 58), eliminada a umbrela da metalinguagem do universal. A dissolução das *master-narratives* mina as distinções e oposições que as alicerçam (entre as muitas, que rastreamos, refiram-se: natureza/cultura; masculino/feminino; conhecimento/poder; alta e baixa (*pop*, *mass*) cultura, abrindo o caminho para o triunfo da diversidade, multiplicidade e hibridismo: na poesia, por exemplo, não um sujeito, ou uma voz, mas vozes; na arte, o *pastiche*, o «anything goes»; na filosofia, se o termo ainda subsiste, a negação de universais, iluministas ou outros – não a raiz estável, mas o rizoma que subverte na origem toda e qualquer ordem, na metafórica de Deleuze.



ontologia ocidental, segundo Vattimo<sup>125</sup>). Essa nova evidência é pressuposta, por exemplo, por Richard Rorty, quando declara que os seus ensaios deverão ser lidos como exemplos desse «pensamento débil», isto é, como «chamadas de atenção» e sugestões de «algumas possibilidades interessantes», em vez de «uma crítica radical», refundação ou remotivação da cultura contemporânea<sup>126</sup>. O que resta fazer, ao contrário de Heidegger e Derrida, obsessionados ainda com o grande problema (esotérico, na opinião de Rorty) de ultrapassar ou escapar à tradição ontoteológica, é substituí-lo «por muitas perguntas pragmáticas sobre que pedacinhos dessa tradição podem ser utilizados para algum propósito atual»<sup>127</sup>. Segue-se então que o humor que embebe o pós-modernismo é claramente antiplatónico.

A esse respeito, considere-se o que diz Renford Branbrough, em «Plato's Modern Friends and Enemies»: a premissa básica de Platão é a de que «the philosopher's knowledge of *what is* entitles him to judge *what ought to be*» (ênfase do autor)<sup>128</sup>, comparando-o com a seguinte asserção de Lyotard: «blindness or transcendental illusion resides in the pretention to found the good or the just upon phrases, or *what ought to be upon what is*» (ênfase nossa)<sup>129</sup>. O projeto platónico de basear a ética numa ontologia, de vincular o dever ser ao ser, resulta da ilusão transcendental. Da «ilusão transcendental» nasce a «cegueira» da totalização cognitiva da onto-teologia e/ou da onto-antropologia, discurso imperialista que refigura incessantemente a Transcendência como Deus, Espírito, Razão, História, Sujeito, Sistema, Natureza, Homem... Uma palavra-mestra que a pós-modernidade herda da modernidade é «ilusão», que, na sua génese, comparticipa mais da categoria helénica de «erro» e, nos seus efeitos, mais da categoria semita de «mentira».

Importa, contudo, ressaltar que, contra os que julgaram negativamente essa incredulidade como uma desaceleração da marcha dos ideais de emancipação

---

<sup>125</sup> Vattimo, Gianni e Pier Aldo Rovatti (ed) 1983 *Il Pensiero debole*

<sup>126</sup> Rorty, R. 1999 «O pragmatismo e a Filosofia Pós-Nietzschiana», in *Ensaio sobre Heidegger e outros*, p. 22.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>128</sup> Branbrough, Renford 1962 «Plato's Modern Friends and Enemies», p. 103.

<sup>129</sup> Lyotard 1983 *Le différend*, p. 108. Julgamos oportuno, para mostrar pontos de contacto entre empiristas e pós-modernistas, citar uma outra observação de Branbrough, que diz que opositores liberais de Platão recuperaram a afirmação de Hume de que «no amount of *is* can ever imply an *ought*» (Branbrough, *op. cit.*, p. 11).

acalentadas pela modernidade/iluminismo<sup>130</sup>, a extinção de grandes narrativas não conduz inexoravelmente a um pessimismo irremediável. O seu apeamento permite o advento do multiculturalismo. A destruição da pretensão à *verdade* global e *objetiva* evita sua violência inerente, a dominação que exerce espontaneamente mal aparece o *outro*, permitindo a emersão de narrativas culturais *diferentes* em pé de igualdade, entrelaçando-se na rica e colorida tapeçaria da sociedade pós-moderna. A grande renúncia a suportar para entrar na pacífica terra prometida do pós-modernismo é a renúncia à ilusão da Verdade, cortando, numa ascese às avessas, as cabeças da hidra da atração pelo absoluto. Como efeito narrativo dessa abdicação, impõe-se a desentronização dos grandes heróis, dos grandes povos, dos grandes fins e dos respetivos grandes perigos – os functores das grandes narrativas identificados por Lyotard. Um grande consenso na moderação que permitiria reduzir os focos da conflitualidade a um coeficiente de baixa intensidade, etc. Para nostálgicos do Absoluto, de Deus, da Verdade, do Uno, do Belo, do Bem, das maiúsculas, é estranho que a ausência irreparável de uma Ordem, de uma fonte de sentido, de um centro de inteligibilidade se tenha convertido festivamente num esplendor, o esplendor do caos, como diz Eduardo Lourenço. Mas para que precisamos de sentido, de Verdade, de Ordem? Não estão aí todas essas guerras religiosas,

---

<sup>130</sup> Lyotard visava sobretudo a mega-narrativa do marxismo como herdeira do especulativo (Hegel) e emancipativo (Iluminismo). *En revanche*, uma visão «alternativa» do pós-modernismo, enquadrada por um marxismo sofisticado, é a de Fredric Jameson (1991 *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*), que não abdica de encontrar o contexto económico-social do pós-modernismo no capitalismo tardio, no seu terceiro estágio tal como foi descrito por Ernest Mandel (1978 *Late Capitalism*): o crescimento das corporações multinacionais, uma nova divisão internacional do trabalho, a explosão dos mercados financeiros e media internacionais, gentrificação à escala global, declínio dos movimentos da classe operária e camponesa, aparecimento dos *yuppies*, etc. O pós-modernismo é o correlato, a lógica cultural, como indica o título, do *late capitalism*. A lógica dos *simulacra* «does more than merely replicate the logic of late capitalism; it reinforces and intensifies it» (*ibidem*, p. 46). Correlato quer dizer que a lógica económica do capitalismo atual (hegemónico em todos os cantos do planeta) e a lógica cultural do pós-modernismo tão entrelaçados estão que é impossível assinalar qual delas é a base e qual delas é a superestrutura. Assim o pós-modernismo é «un mode of production» (*ibidem*, p. 406). É possível, porém, fazer a sua cartografia, o seu «cognitive mapping». O que pode haver de comum entre fenómenos culturais tão díspares como a arquitetura de Frank Gehry, a arte vídeo de Nam June Paik, a ficção de Claude Simon, E. L. Doctorow e Philip K. Dick e o filme *Blue Velvet*? A resposta está no seu nominalismo, no seu imanentismo radical, a resistência à exemplaridade ou significado totalizado. No criticismo literário contemporâneo, a expressão do imanentismo total e do nominalismo radical encontra a sua expressão no *New Historicism*, com destaque para W. Ben Michael, e na desconstrução de Paul de Man. A conjugação destas linhas conduz ao primado da espacialização sobre a temporalização. Recolocar como significativa a diferença temporal, retornar à história, à analítica histórica, é a única maneira de tornar possível a realização dos impulsos utópicos que permanecem, insiste Jameson, por entre o redemoinho da cultura nominalista pós-moderna. Em 1991, proclama que «a new international proletariat (taking forms we cannot yet imagine) will emerge from this convulsive upheaval» (*ibidem*, p. 417).

nacionalísticas, ideológicas a atestar o alto preço dessas ilusões, mascaradas de altos ideais?

Graficamente, a suspeita relativamente à verdade traduz-se na persistente colocação entre comas ou em itálico deste termo nos escritos de autores pós-modernos ou daqueles que sofrem a sua influência. Em geral, restringem a desconfiança ao plano das maiúsculas, do macrocosmos, do «big power», das grandes instituições. É fácil de ver o que o banimento do termo produziria no jornalismo ou na conversação quotidiana, por exemplo.

A nossa perspetiva, contudo, é a de privilegiar na relação entre Modernismo e Pós-Modernismo a continuidade e a evolução, não o hiato ou o corte. Sobretudo no âmbito literário e artístico, encontramos a ponte ou a comensurabilidade na «longa tradição da rutura».

### 3.1. A longa tradição da rutura

O paradoxo é retirado de Octavio Paz<sup>131</sup> (paradoxo, pois o mesmo ato da rutura tem como objeto a «tradição» que se quer romper ou destruir). A expressão é aplicada à evolução da poesia moderna (*terminus a quo* – romantismo<sup>132</sup>) que é atravessada por um incessante espírito de revolução. O próprio simbolismo, nada inimigo, em Mallarmé e Valéry, da disciplina e da ordem (a poesia é filha da bela forma, estabeleceu Valéry) foi caracterizado por um Thibaudet como a última revolução poética dado que havia incorporado no estado normal da poesia o motivo da revolução permanente. Autores e movimentos definem-se em contraposição e contestação, mais ou menos virulenta, relativamente a padrões e autores anteriores, ou contemporâneos reputados como «conservadores».

---

<sup>131</sup> O conceito é desenvolvido em 1974 *Los Hijos del Limo: del Romanticismo a la Vanguardia*. Convém assinalar que Octavio Paz pensa que o termo pós-modernismo é uma importação do universo anglo-saxónico, desajustado à realidade da literatura e cultura latino-americanas. Com efeito, *modernismo* e *pós-modernismo* não são termos equivalentes (até nas suas balizas cronológicas) aos correspondentes termos em inglês (sobre este desajuste, cf. Ana Paula Arnaud 2002 *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*, pp. 25-27).

<sup>132</sup> Pensadores contrarrevolucionários e organicistas franceses acusavam o culto individualista romântico e sua nomoclastia como «protestantismo literário», dissolvendo antigas solidariedades (Daudet, Maurras, Lassère). Mas a equação entre classicismo e estabilidade (classicismo-ordem, romantismo-desordem) pode-se surpreender nas seguintes considerações de Sartre, insuspeito de «reacionarismo»: «il y a classicisme lorsqu'une société a pris une forme relativement stable et qu'elle est pénétrée du mythe de sa pérennité, c'est à dire lorsqu'elle confond le présent avec l'éternel» (Sartre, Jean Paul 1948 *Situations II*, p. 138).

O mesmo movimento contínuo (que assim se sedimenta numa tradição) se pode rastrear no mundo da pintura e das artes. Talvez esta vontade da «tabula rasa», de negar o «pai», de corte radical com o passado, esta obsessão pelo «novo», pelo *jamais vu* encontrem o seu delírio espasmódico neste desabafo de Tristan Tzara: «nem quero mesmo saber se houve homens antes de mim» (Dada 3, dezembro de 1918). No próprio seio das vanguardas, ferve a competição pelo troféu do mais revolucionário ou do mais escandaloso. Não censurava André Breton Robert Desnos por este empregar alexandrinos na sua poesia? Voltando a Tzara, permanece inultrapassável, como homenagem ao azar e à dessacralização do ato poético, a sua receita para fazer um poema: atirar palavras casuais para um chapéu, recortando-as de jornais, livros, etc., agitar o chapéu, e, depois de as ter retirado, pô-las em versos. Evidentemente que essa «longa tradição dos que se rebelam contra a tradição», nos termos de John Barth, se pode estender muito para além do titanismo romântico. «L'ignoble me plait», confessava Flaubert, ao exprimir a sua admiração pelo *Satiricon* de Petrónio. Mas convém parar no romantismo, donde se difundiu o ideal da originalidade criativa e a conseqüente «angústia da influência», a angústia de «imitar» modelos.

A nossa perspectiva é assim a de avançar na senda aberta por Octavio Paz e ver no pós-modernismo uma continuação desse espírito de rutura que anima, segundo o autor mexicano, a poesia desde o advento do romantismo. À luz deste aspeto, o *pós* de pós-modernismo não indica a despedida da modernidade, não se dobrando nenhum cabo, mas o perfurar da «subversão» moderna (nos seus múltiplos aspetos teóricos, poéticos e práticos – segundo a tríade aristotélica).

Entre nós, fácil é assinalar este tipo de humor subversivo e o recurso recorrente à censura, muito literária, muito intelectual e muito moderna, de não se ser rebelde o suficiente. Por exemplo, o segundo modernismo, não obstante ter desempenhado um papel crucial na divulgação das obras dos principais autores do primeiro modernismo, tem sido acusado de provincianismo e conservadorismo estético (e político e social) desde o neorrealismo até Eduardo Lourenço. Resta aos que defendem a sua memória vincar o inconformismo, o espírito de revolta dos seus autores. Em *Máscaras de Salazar* (1997) de Fernando Dacosta, lê-se que Júlio Dantas, o alvo do célebre manifesto de Almeida Negreiros, desabafava nervosamente que também ele na sua juventude havia cometido este tipo de vitupério. Como, então, com tal escrúpulo na consciência, atirar a pedra da indignação e do ultraje sem perder a face? Muitos outros exemplos se podiam aduzir de

querelas em que o orgulho ou a autenticidade do poeta ou do intelectual se afinam pela insubmissão ou pela pose da rebeldia.

Advogar a rutura na esfera literário-artística não equivale necessariamente a defender a «revolução» segundo um ideário liberal, igualitário ou jacobino. Toca-se aqui a *vexata quaestio* da teoria ou da arte pela arte ou da arte engajada. Segundo Peter Bürger<sup>133</sup>, repousa aí o critério distintivo entre modernismo e vanguarda. A grande premissa do primeiro era a da insulação da arte (em Portugal, vincada, contra o neorrealismo, pelo presencismo), enquanto a vanguarda, ao invés, defende a destruição da autonomia artística, opondo-se a qualquer institucionalização da arte, à sua apolitização, à sua demissão em converter a arte num agente de revolução. É da arte que dimanam ou devem partir as ondas de subversão da sociedade. Na complexa relação entre surrealismo e marxismo (Aragon e Eluard, transitaram de uma militância para outra, isto é, para o partido comunista), pode-se notar como a teoria surrealista toma de empréstimo ao marxismo a categoria de *praxis* atribuindo esse poder à arte. Simplificando, é mais ao artista que compete o papel de deflagrar a revolução do que ao proletário. No marxismo ortodoxo, a superestrutura simbólica (que inclui a arte) fundamentalmente espelha (é a categoria do reflexo) a infraestrutura económico-social. Pressupõe-se que a superestrutura simbólica é no fundo heterónoma. Ao invés, foi característico das correntes heterodoxas do marxismo (Escola de Frankfurt, Louis Althusser) proclamar que a arte detém uma efetiva capacidade de revolver e transmutar as estruturas sociais e classistas e que essa independência crítica dever-se-ia manter nas democracias socialistas e populares. Parafraseando Marx, o poeta revolucionário não se limita a contemplar o mundo, antes aspira a transformá-lo<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup>Bürger, Peter 1993 *Teoria da Vanguarda*. O ponto de partida da teoria deste autor estabelece que foram os movimentos de vanguarda (dadaísmo, futurismo, surrealismo...) que questionaram pela primeira vez o estatuto da arte na sociedade burguesa, o qual pode ser fixado pela noção de autonomia.

<sup>134</sup> Uma tensão similar tem ocorrido no mundo da academia norte-americana onde, ao que parece, a voga da desconstrução tem recuado perante teorias e práticas críticas politicamente mais relevantes e ativas como estudos culturais, neo-pragmatismo, novo historicismo, neo-marxismo, *bodytheory*, *identity studies*... as quais censuram a desconstrução de fetichismo textual, de hiperfilologia, de jargão rarefeito e solipsista. Enfim, *french theory*... Compreende-se que postular uma indeterminação fonológica dos textos, a indecidibilidade dos seus significados não favoreça teoricamente os imperativos concretos da ação revolucionária ou da «social change». Retrocedendo aos anos oitenta, vemos Rorty, o insuspeito liberal, a queixar-se que a esquerda cultural norte-americana o criticava por cumplicidade com o *status quo*: Frank Lentricchia achava que o trabalho de Rorty tendia para «o divórcio da cultura e do poder político» (veja-se como é recorrente essa acusação por parte das vanguardas) e Jonathan Culler pensava que a complacência do seu pragmatismo parecia totalmente apropriada para a época de Reagan, Rorty, *op. cit.*, nota 8, p. 213.

Consideramos, porém, que a antítese entre modernismo e vanguarda de Burgër será pertinente enquanto se aplica à discriminação de tendências no interior de um mesmo e complexo fenómeno. O modernismo europeu inclui, como regista Andreas Huyssen, as vanguardas no seu seio<sup>135</sup>.

Similarmente, o nosso juízo de que o pós-modernismo constitui uma «revolução da revolução modernista», por outras palavras, um alastrar da «subversão», é uma linha de leitura já muito guarnecida por não poucos estudiosos. Assim, Gerald Graff considera o pós-modernismo circular relativamente ao modernismo: «os próprios conceitos através dos quais o modernismo é desmistificado derivam do próprio modernismo»<sup>136</sup>. Não há então uma linha divisória nocional clara entre modernismo e o seu sucessor. Aliás, no ímpeto iconoclasta, o problema dos autores «maudites» do pós-modernismo é que não dispõem atualmente de uma burguesia para «épater». De facto, como escandalizar uma burguesia ou os seus herdeiros se há muito a gente respeitável e bem-pensante lançou borda fora os «tabus e os preconceitos»?

Retornando ao movimento *dada*, achamos que os dadaístas atingiram um paroxismo inultrapassável no ímpeto de nomoclastia: abolir não só os preconceitos, mas os conceitos, desmascarados como preconceitos, dançar sobre todas as morais da terra, rejeitar a mesma designação de dadaísmo porque contém ainda demasiada estética e sentimento<sup>137</sup>. Lemos que Paul Feyerabend, *l'enfant terrible* da epistemologia das ciências, num exercício de autoironia, achava que o termo de «anarquismo epistemológico» com que crismara a sua teoria de rejeição do «método» exalava demasiada seriedade e importância, pensando substituí-lo por «dadaísmo epistemológico»<sup>138</sup>. Não leu com a atenção devida o que os dadaístas pensaram do seu

---

<sup>135</sup> Cf. Arnaud, *op. cit.*, p. 46. Andreas Huyssen observa conscopicamente, ao cartografar o pós-moderno, que, enquanto na Europa o movimento modernista incluía as subcorrentes mais iconoclastas como o dadaísmo e o surrealismo, nos Estados Unidos essas tendências permaneceram ou desconhecidas ou no limbo da marginalidade. Daí que a novidade, a excitação e o choque que produtos artísticos e literários, pós-modernos, surgidos a partir da década dos 60, suscitaram na audiência norte-americana seriam dificilmente reproduzíveis pelo público europeu, tornado *blasé* pelas provocações habituais das vanguardas.

<sup>136</sup> Cit. in Arnaud, *op. cit.*, p. 40.

<sup>137</sup> «Somos antidadaístas porque para nós o dadaísmo possui ainda sentimento e estética demais», Haussmann, apud Teodolinda Gersão «Prefácio» 1983 *Dada Antologia Bilingue de Textos Teóricos e Poemas*

<sup>138</sup> Propugnador do irracionalismo na ciência, não resiste a declarar que o seu «anarquismo metodológico» (*no rules in science*) não só constitui um facto da história da ciência, como também é necessário ao progresso do conhecimento: as circunstâncias aconselham frequentemente, seja a circunvenção da regra, seja a sua contradição, seja o expediente de criar regras *ad hoc*... (vide P. Feyerabend 1988 *Contra o método*, p. 28).

próprio *nom de guerre*. E como gesto gratuito de pura revolta, esvaziada de qualquer conteúdo político-moral, quem foi mais longe do que Breton ao definir como o ato surrealista genuíno o descer à rua, de revólveres em punho e disparar indiscriminadamente enquanto se pode sobre a multidão? Estes exemplos pitorescos servem para provar que em matéria de «escândalo» as vanguardas modernas podem pedir meças ao mais esdrúxulo e chocante dos artistas pós-modernos.

A presente hipótese de *aprofundamento da subversão* pode ser ilustrado no determinante mundo da língua inglesa com a relação Joyce/ Beckett. Valendo o que vale, a data da morte desse gigante do modernismo, 1941, que é também o da morte de Virgínia Woolf, tem sido vista como o marco temporal do início do pós-modernismo. Ligado por laços profissionais e amicais a Joyce, Beckett é comumente considerado como um dos expoentes máximos da literatura pós-moderna. Em 1945, experimenta uma «revelação». Para subtrair-se à «sombra» de Joyce<sup>139</sup>, Beckett tinha que trilhar o caminho da pobreza da linguagem, questionando a mesma possibilidade da linguagem e da comunicação que ainda subsiste na obra do seu mestre, e ver definitivamente o homem como um falhanço. Mas a obra de Beckett pode ser vista como uma evolução na continuidade, segundo se depreende da leitura deste balanço da sua obra: «ele foi definitivamente um dos pais do movimento pós-moderno em ficção que *tem continuado* a minar as ideias de coerência lógica na narração, intriga formal, sequência temporal regular e caracteres psicologicamente explicados»<sup>140</sup> (ênfase nossa). Não foi Joyce particularmente eficaz na desmontagem dessas traves-mestras do grande romance oitocentista? Não se revela Beckett um descendente da estirpe de Joyce na desestruturação do romance que não pode «fingir» ter ou apresentar um trecho ordenado quando o mundo, radicalmente absurdo, não possui ordem e sentido?

Habitualmente, então, Joyce é colocado na lista do «high» modernismo, com Yeats, Pound, Eliot, Virginia Wolf, Hemingway, Faulkner... Parenteticamente, refira-se que o *New Criticism* é, também habitualmente, colocado como o espelho crítico elitista do «high» modernismo, o seu apêndice teórico. Contudo, teóricos do pós-modernismo como

---

<sup>139</sup> A evolução dos períodos literários é de feição agonística, entrando em jogo fatores extrassistêmicos (o social, o poder) e intrassistêmicos (entropia ou exaustão de códigos), bem como geracionais (filoneísmo da geração nova, contraposto ao misoneísmo da geração velha, luta suscetível de transcrições darwinistas e psicanalíticas). Para esta problemática, ver Aguiar e Silva 1988 *Teoria da Literatura*, pp. 418-430.

<sup>140</sup> Wagner, Hans-Peter 2003 *A History of British, Irish and American Literature*, p. 194.

Brian McHale e Ihab Hassan reclamam o epíteto de pós-moderno para o escritor irlandês, principalmente para o desconcertante *Finnegans Wake* (1939)<sup>141</sup>.

Ontologicamente, o pós-modernismo problematiza as fronteiras entre real e não real, sendo o seu corolário narrativo a confusão entre ficção e não ficção, história e fabricação, homenagem e paródia, sujeito e objeto, texto e mundo. Nesse horizonte, borram-se as diferenças na narração entre categorias como narrador e personagem, diálogo e monólogo, ente o «ele» e o «eu». A ausência de semântica reclama uma sintaxe desestruturada. Toda a ordem (unidade, essência, significado consistente, progressão linear, hierarquia, início e fim, alto e baixo) é resistida ou negada. No modernismo, as ordens existentes são resistidas e sobrepujadas com ordens criadas pelos escritores, por formas novas que rearranjam o material do mundo fenoménico: o escritor mantém a crença das suas capacidades demiúgicas. Caracteristicamente, não se criam situações impossíveis ou logicamente contraditórias. Perante tal *criterion*, *Finnegans Wake* inscreve-se indiscutivelmente no campo pós-moderno, e partes do *Ulisses*, também, segundo B. Richardson<sup>142</sup>. Não poucos Joyceanos leem a obra do autor dublinense através de lentes pós-modernas. Aqueles autores que firmemente amarram James Joyce ao campo do modernismo estão afinal condicionados pela «angústia da influência»<sup>143</sup>.

Outro exemplo: *The Waste Land* de T. S. Eliot, poema erigido por muitos como a obra poética mais influente do século XX. Ora, enquanto obra de «referência», superiormente sanciona toda uma prática do *collage*, do *puzzle* de citações, de evocação de textos de diferentes tradições, traços que se veem como típicos da literatura palimpsesta pós-moderna. Eliot entregou-se *avant la lettre* à tarefa do «bricoleur», termo que Derrida difundiu. Contudo, a voz poética enuncia: «these fragments I have shored against my ruins». Subsiste uma escapatória, uma cidadela: as ruínas são minhas, o que supõe que o sujeito tem ou teve muros e alicerces. A poesia de Eliot permanece ainda no

---

<sup>141</sup> Cf. Richardson, Brian 2000 «The Genealogies of "Ulysses", the Invention of Postmodernism, and the Narratives of Literary History», p. 1036. Modos(as) ficcionais e escolas, que se colocam sobre a rubrica do pós-modernismo, *inter alia*, «the antinovel, surfiction, the nouveau nouveau roman, the literature of exhaustion, metafiction, the Tel Quel novel, fabulation», «language witting» brotaram ou avançaram nas sendas abertas por Joyce, cf. *ibidem*, p. 1037.

<sup>142</sup> Cf. *ibidem*, p. 1038.

<sup>143</sup> «Stated baldly, even cruelly, the fear is that if Joyce already did it [isto, é o pós-modernismo], it can't be very new; if he didn't, it may not be that important. Thus Joyce's postmodernism, such as it is, must be denied, repressed, mystified, or somehow made honorary rather than foundational, a kind of impressive afterthought, as it were», Richardson, *op. cit.*, p. 1037.



domínio da paranoia pois o pós-moderno deriva para a esquizofrenia<sup>144</sup>. Traduzidos, os termos indicam que no universo poético «moderno» mantém, por mais dessubstancializada, a esfera do autor («I» «my»), enquanto o pós-modernismo parte da «morte do autor»<sup>145</sup>, isto é, fragmenta a subjetividade num múltiplo estriado por «intensities and unmapped flows of desire»<sup>146</sup>. Nesta linha, a do estilhaçamento da personalidade, Fernando Pessoa pode bem ser tido como um grande precursor das coordenadas pós-modernas em apreço. O sujeito de enunciação pós-moderno abisma-se mais fundo no caos, no descentramento, na impossibilidade de sentido. A ironia romântica era o reverso da ânsia de absoluto, da nostalgia de uma alta meta perante a qual a demanda permanecia insanavelmente aquém. O agulhão da *seinsücht*, da ânsia desalterável punha como motor da sua dinâmica o alçar os olhos a uma plenitude ou a nostalgia de uma unidade perdida. A ironia pós-moderna, parece, zomba desse horizonte, tira o deleite do seu próprio vazio, prescinde de empurrar a pedra de Sísifo. De caminho, deixa ao largo pretensamente certas angústias humanistas, existencialistas e metafísicas, situáveis em quadros espirituais apegados a noções de subjetividade, de sentido e de ordem. Neste plano, Fernando Pessoa ilustra o problema, não a eventual solução.

No campo do romance, os cultores do *nouveau roman* praticaram com energia a demolição dessas «ideias de coerência lógica na narração, intriga formal, sequência temporal regular e caracteres psicologicamente explicados, típicas do romance tradicional». Como Beckett, pensavam que não era mais possível narrar nos velhos moldes, segundo a técnica narrativa realista, pois essa arquitetura traduziria uma *ordem* e

---

<sup>144</sup> O movimento do «post» deixa-se ler como um trânsito da paranoia (demarcação eu/outros; eu/mundo e respectivas hipérboles) para a esquizofrenia (atomização do si próprio em vários) na literatura da especialidade, isto é, em estudiosos de referência do pós-modernismo: I. Hassan (1980 «The question of postmodernism»), F. Jameson (1991, *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*), Harvey (1991 *The condition of postmodernity*). Não deve ser esquecida a histeria deleuziana, patente a título de exemplo, na verbiagem do autor neo-sofista Victor J. Vitanza: em alternativa à historiografia tradicional e à historiografia revisionária, o autor pratica a *Sub/Versive Hysteriography* - o *hysteriographer* entrega-se à retórica literária «rhyzomic», expulsando a influência arborescente da filosofia (1993 «Some Rudiments of Histories of Rhetoric and Rhetorics of Histories», pp. 198, 235).

<sup>145</sup> Sobre este tópico, ver Aguiar e Silva 1988 *Teoria da Literatura*, pp. 242-253. Ver também Roland Barthes 1979 «The death of the author». A retórica de Barthes é vociferante: a noção de autor é uma excrescência da ideologia capitalista onde se entrançaram o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma. A superstição do autor e a correlativa «obrigação» de decifrar a mensagem textual têm as suas raízes na religião teísta. A literatura libertada dos fantasmas do significado (o segredo que se esconde atrás do texto), libertação que vibra na sua substituição pelo termo «escrita», resulta de uma «atividade antiteológica», «revolucionária» - aquela que recusa fixar ultimamente o significado, o que equivale a recusar Deus e suas hipóstases: a razão, a lei, a ciência.

<sup>146</sup> Byers, Th. 2011 «The Revenent», p. 18.

uma *segurança* que a era moderna ou melhor, pós-moderna, cancelara definitivamente<sup>147</sup>. A moda do *nouveau roman* constituiu uma variação da arte concebida como *ohne Leitbild*, isto é, sem modelo, nos termos de Adorno. Por outras palavras, sem cânones, sem paradigmas, sem as velhas normas e distinções entre géneros das «poéticas», refletindo a sociedade hodierna desprovida de estrutura sólida, de «chão» ideológico. Pode-se observar, entre parênteses, a este respeito que muitos leitores da tão caótica sociedade hodierna continuam a preferir romances com história, com intriga, com personagens bem caracterizadas, etc.; daí que migrem para a literatura «fácil», a literatura «light», sensacionalista, etc. Não sabemos a quem atribuir as culpas do fenómeno, se à preguiça das massas, se ao orgulho dos escritores sofisticados que não querem ou não conseguem transmitir a profundidade das suas visões em livros que se leiam.

Retomando o fio à nossa meada, essa transgressão das formas, essa incredulidade relativamente a modelos, derrama o seu ácido dissolvente em narrativas historiográficas consagradas. É comum ainda a referência tocada de reverência, nos EUA, aos «pais da nação norte-americana» ou da revolução americana ou da democracia americana ou da constituição americana. Em romances «históricos» norte-americanos, classificados como pós-modernos, essa devoção aos «nossos maiores» é inevitavelmente colocada em questão. Por exemplo, em *Mason and Dixon* (1997) de Thomas Pynchon, os legendários heróis Benjamin Franklin, George Washington, Thomas Jefferson, or Patrick Henry são parodiados e ridicularizados<sup>148</sup>. O estilo do autor é então pós-moderno porquanto se deleita «in burlesque and parody, in the mixing of genres as much as in the mixing of discourses (of the religious and the profane, of the highly serious and the utterly ridiculous, of the coarsely humorous and the scientifically erudite, of the historical and the fantastic)»<sup>149</sup>. Em *Flight to Canada* de Ishmael Reed, Abraham Lincoln anacronisticamente encosta a sua venerável orelha a um telefone. «Through parody, exaggeration, anachronism, and the juxtaposition of literary myths, Reed transforms the experiences of slavery and the Civil War into comedy»<sup>150</sup>. O narrador do livro, Raven Quickskill, um escravo fugitivo cria personagens dispendo de telefones, carros, fotocopiadoras, aviões e Coffee Mate. Quickskill vê na televisão o programa educativo,

---

<sup>147</sup> Escritores associados a essa escola como Nathalie Sarraute e Robbe-Grillet afadigaram-se a escrever poéticas (1956 *L'Ère du Soupçon*, 1963 *Pour un nouveau roman*, respetivamente) em que refletiram sobre a natureza da ficção para esclarecerem as suas ruturas e experimentações.

<sup>148</sup> Cf. Ickstadt, Heinz 1999 «Haunted by Ghosts of a Dream: Thomas Pynchon's "Mason & Dixon" (for Peter Freese, who knows all about Pynchon and entropy)», p. 555.

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 555.

<sup>150</sup> Bergmann, Linda Shell 1976 Recensão a «*Flight to Canada* by Ishmael Reed», p. 200.

*Our American Cousin*, e «an instant replay of Lincoln's assassination»<sup>151</sup>, o grande emancipador. O passado é assim objeto de «free play». Como dizia Adrienne Rich, «In America, we have only the present tense»<sup>152</sup>, um passado que nunca é pretérito, um passado que não passa, porque devorado pelos interesses e paixões políticas, pelas «culture wars» do presente.

Outras linhas são cruzadas quando a normatividade da verosimilhança desaparece: a imaginação sem as peias da verosimilhança (lembre-se a este propósito a «máquina do tempo», que interpretações exageradas basearam na teoria da mecânica quântica) autoriza que se misturem épocas, que humanos convivam com alienígenas ou com primatas desenvolvidos. Trata-se então de «self-consciously antirealist fiction»<sup>153</sup>. A metaficção historiográfica, expressão cunhada por Linda Hutcheon, desposa-se congruentemente, na diluição dos limites entre o real acontecido e o possível ficcional, com o realismo mágico, de extração sul-americana. A representação fantástica ou reconstituição imaginativa substitui a representação (sem hífen) realista ou a mimesis descritiva. Para Eugene L. Arva, o realismo mágico incarna a prevalecente atitude pós-moderna em relação à realidade – não uma realidade, mas um caleidoscópio de realidades, constituindo, nas palavras de Theo D'haen «The cutting edge of postmodernism»<sup>154</sup>. Em relação à ficção realista, o realismo mágico quebra o pacto narrativo com o leitor característico da primeira (isto é, este deve no ato de ler suspender a sua descrença no mundo ficcional dado o seu caráter representativo do mundo real), aceitando que o leitor reconheça o estatuto ilusório da ficção. As palavras e imagens (verbais) do realismo mágico criam em vez de refletir a realidade, pretendem pôr «an immediate, felt reality», literalizando a metáfora, contornando a distância concetual entre significante e significado, palavra e mundo, tempo e espaço («chronotope») <sup>155</sup>. Simultaneamente, a metáfora mágico-realista não revela o seu referente original, simulando ou fabulando outros referentes...<sup>156</sup>

---

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 205.

<sup>152</sup> Cit. in Thomas B. Byers 2011 «The Revenent», p. 17.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 18. Justamente Thomas Pynchon é, para Byers, «the poster-boy» dessa vertente do pós-modernismo, constituída pela fabulação e pela metaficção, confessadamente influenciada por Jorge Luis Borges.

<sup>154</sup> Apud Arva, Eugene L. 2008 «Writing the Vanishing Real: Hyperreality and Magical Realism», p. 79.

<sup>155</sup> Cf. *ibidem*, pp. 79, 80.

<sup>156</sup> Cf. *ibidem*, pp. 70, 71.

Os postulados comuns a essa tendência literária e ao pós-modernismo filosófico são circunscritos por um editorial da revista *Philosophie* de Cambridge na seguinte síntese: «conceptual distinctions are impositions and value judgments expressions of power and bad faith; science is as factitious as romance; and what we call reality a crumbling veneer disguising intellectual and moral chaos within». As filosofias antirrealistas (Rorty, Derrida, Foucault, Deleuze...) e o realismo mágico «are responses to a prevailing loss of confidence in ourselves and our powers». Provavelmente, no atual século «"human kind cannot bear very much reality"». Nesta deprimente situação, mereceriam o nome de mágicos aqueles que na filosofia e na literatura recuperassem o que tem sido perdido, reconciliando-nos com a demanda da verdade e com o que realmente somos...<sup>157</sup>.

Os editorialistas poderiam ter colocado, nos autores antirrealistas invocados, Baudrillard. Segundo o autor de *Simulacra and Simulation* (1981), vivemos na era da simulação inaugurada pela liquidação de todos os referenciais: deixou de ter sentido a representação (imitação e duplicação), até a paródia (que implica um referente que caricatura). A imagem acaba por perder todas as conexões com a realidade, constituindo o seu próprio *simulacrum*. Realizou-se o Crime Perfeito com o assassinio do Real. Os signos do real substituem o real: tudo é signo, restando a imagem como um «real» sem origem ou realidade ou profundidade – um hiper-real<sup>158</sup>. Uma caverna platónica sem

---

<sup>157</sup> Editorial 1997 *Magic Realism*, p. 171. Há contudo outras leituras mais ontologizantes e positivas do realismo mágico: Weisberg afirma que «il s'efforce d'appréhender par l' intellect, l' intuition ou l' imagination leur fond ontologique (métaphysique, religieux, mythique), lequel sous-tend, informe, enrichit ou sape, selon les cas, la réalité empirique»; Seymour Menton opina que «In the past three decades magic realism has provided one alternative to the existentialist anguish caused by the cold war and the constant possibility of an atomic holocaust. Consciously or unconsciously, the practitioners of this tendency have been in tune with Carl Jung's ideas about the modern human being's need to rediscover the elements of magic that little by little had been lost through the centuries», apud Eugene L. Arva, *op. cit.*, p. 83, notas 13 e 12, respetivamente.

<sup>158</sup> Apud Arva, *op. cit.*, p. 64. Eugene Arva coloca a obra de Baudrillard na senda de autores franceses, particularmente perspicazes para as consequências conceptuais, éticas, políticas que a atual era do mediatismo acarreta - Guy Debord (*The Society of Spectacle*, ed. orig. 1967) e Jacques Ellul (*La Parole humiliée*, título original, 1981), fazendo convergir a noção do «stew» de representações avançada por este pensador (as imagens tornaram-se mais reais que a própria realidade) e a «nebula hiperreal» de Baudrillard. Um livro que não é referido pelo autor do artigo, mas que constitui um marco no diagnóstico pessimista acerca dos efeitos da televisão: Neil Postman 1985 *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the age of Show Business*. Na introdução, Postman achava que a distopia mais relevante para a sociedade hodierna não era o 1989 de George Orwell (o estado policial – o *Big Brother* - hipervigilante e repressor) mas, outrossim, o *Admirável Novo Mundo* de Aldous Huxley (a felicidade química e sexual assegurada, em troca da liberdade individual e da destruição da consciência): a droga da felicidade deste livro (o *soma*) conhece um avatar atual no *entertainment* televisivo que imbuí também os noticiários. Em Portugal, os noticiários da TVI ilustram ou ilustraram flagrantemente essa tendência ao noticiarem os

possibilidade de fuga, diremos nós. Por outros termos, o medium não só se substitui à realidade como é o seu próprio mensageiro: a sua omnipresença deixa traduzir-se por uma neblina (hipersaturada com informação) que não descerra nunca. Simplificadamente, aduzimos nós, a história foi substituída pelo *History Chanel* ou a realidade pelos *reality shows*, ou, já agora, a reputação do mérito pelos quinze minutos de fama. O anécdotico citado pelo editorial acima referido «a humanidade deixou de conseguir suportar demasiada realidade» pode aproximar-se à afirmação de Baudrillard: «It is the excess of reality that puts an end to reality, just as the excess of information puts an end to information, or the excess of communication puts an end to communication»<sup>159</sup>. Trata-se de uma implosão por excesso ou entropias particulares que se esgotam devido a hipertropias globais que pairam sobre aquelas.

As imagens são a realidade, logo «We must no longer assume any principle of truth, of causality, or any discursive norm»<sup>160</sup>. É escusado comentar que estas afirmações exemplificam a antítese mais cabal do platonismo. Platão perdeu!

Esta breve incursão em terrenos da literatura e da arte, além de caracterizar a atmosfera mental do pós-modernismo, tem como escopo preparar a opinião de que o pós-modernismo tende a admitir a contragosto o teorema da ideia de «progresso» que suporta o projeto da modernidade, desligada contudo da tutela da «ciência» e da «razão», entendida nos seus sentidos tradicionalmente modernos. Quer dizer, entendia-se o humanismo como um processo contínuo de emancipação do homem, uma atenção vigilante, combativa e operosa às possibilidades do homem em melhorar a sua condição. As armas dessa atenção eram consignadas à «razão» e à «ciência». Ora no pós-modernismo esta equação entre humanismo, ciência e razão tende a ser posta em causa. Porquê? Porque justamente edifica uma meta ou mega-narrativa. Como tal reprime de algum modo o «diferente». E *last but not least*, a linguagem refletirá ainda a um latente patriarcalismo: em vez de homem deve dizer-se homem e mulher, melhor, mulher e homem ou ser humano. Também é criticável por refletir o «especismo», o último tabu a ser quebrado. Traduzido, o termo significa que a posição de domínio do homem, quer dizer, do ser humano, sobre a natureza e sobre as espécies animais resulta de uma usurpação a ser revista. Despojados os céus, dessacralizado o homem, ecologistas

---

eventos produzidos pelos seus próprios programas de entretenimento, designadamente, o célebre *Big Brother...*

<sup>159</sup> Baudrillard 2000 *Vital Illusion*, pp. 65, 66, apud E. Arva, *op. cit.*, p. 64.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 68, apud E. Arva, *op. cit.*, p. 71.

fazem descer o sagrado à natureza e à vida não-humana. Desta mundividência nasce uma moral cuja máxima, na sua formulação negativa, pode condensar-se assim: *Noli naturam tangere* – a natureza passaria muito bem sem o homem... O advento dos direitos dos animais e dos direitos da sacrossanta natureza vêm sacudir o formato tradicional e convencional do humanismo, transpondo as fronteiras do «antropocentrismo» da modernidade. Pondo-se de fora, como um observador independente, do multiforme quadro da vida, do ecossistema, do planeta, etc, o pensador pós-humanista vê a espécie humana como hiperpredatória e, se tivessem sido consultados, teriam interrompido provavelmente a linha evolutiva quando de uma ramificação anômala de primatas resultou o homo sapiens.

Mas «ciência» e «razão» não continuam a ser termos de eficácia persuasiva comprovada, e como tal, a serem usados, seja pelas classes dominantes, empregando terminologia marxista, para deslegitimar a oposição, seja pelos que desta fazem parte para contestar ou desgastar os que estão no «poder»? É óbvio que essa retórica, a da ciência e da razão, é ubíqua, o que faz desconfiar que certas formulações pós-modernas não passam de decoções excêntricas de intelectuais ou acadêmicos isolados na sua torre de marfim. Sob o ponto de vista do criticismo social e da ação política, é insensato deitar a perder o precioso capital simbólico associado à «ciência», acumulado nos últimos quatro séculos. O que tem vindo a suceder, a nosso ver, é uma deriva ou uma amplificação do significado de termos estabelecidos e consagrados, como «democracia», «liberdade», «direitos», «ciência», «modernização» e outros. Não há nada de novo sob o sol no pós-modernismo que não tenha sido anunciado, em forma embrionária, na modernidade<sup>161</sup>.

#### **4. Aproximações entre pensadores (pós) modernos e a leitura antifundacionalista da sofística**

Assim, para compreender o «caldo de cultura» de cuja ebulição saíram as causas que têm sido acenadas e que inspiram a neo-sofística antifundacionalista não é incongruente juntar na mesma mesa filósofos tão influentes no pós-modernismo como Rorty, Derrida, Heidegger, Nietzsche colocando nos seus pratos a ideia de «metáfora»,

---

<sup>161</sup> Cumpre registar, de modo a pôr *up to date* o presente estudo, que a morte do pós-modernismo tem sido celebrada nos últimos anos, com exéquias marcadas: em 11/11/2011, 24/9/2011, em 2010, em 2009 por homens da cultura (apud Byers, *op. cit.*, pp. 9, 10). Entre eles, conta-se o designer Maximo Vignelli, que não resistiu ao desafio de «Thank God», mal sepultou a criatura.

estratégia que escolhemos de forma a estreitar um campo tão vasto. Damos por suposto, na discussão, que se vai seguir, que toda a gente sabe o que é uma metáfora (comparação abreviada, emprego de um termo no seu sentido figurado), aduzindo que, de mero ornato literário, «metáfora» se alteou a categoria filosófica, a palavra fundamental e a disseminação desse termo tornou-se pervasiva na literatura crítica<sup>162</sup>.

Na trajetória desta consagração tópica, de uma influente leitura *more metaphorico* da história do pensamento, ressalta a obra de Hans Blumentberg que confina o lugar da filosofia ao terreno das «metáforas» absolutas. O seu projeto metaforológico, concebido como um método subsidiário para a história dos conceitos (*Begriffsgeschichte*), explanado na obra *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (1960), visa mostrar como conceitos e sistemas filosóficos resultam de efeitos do trabalho analógico da metáfora, de metáforas absolutas que resistem à translação e explicitação lógica, a uma terminologia unívoca, vertebrando embora a subestrutura do pensamento. Por outros termos, a metaforologia expõe as metáforas absolutas (as quais intentam representar a totalidade da realidade), imbuídas na linguagem filosófica, abdicando previamente da possibilidade de responder (através de «metáforas») às questões irrespondíveis da metafísica (pois, a totalidade da realidade, o(s) absoluto(s) não é experienciável). Ao fim e ao cabo, a metafísica é decifrável como uma metafórica frequentemente tomada literalmente. O projeto de Blumentberg, ou a história intelectual vista como história da metáfora, pretende apenas ser um método descritivo, puramente fenomenológico: quando ele fala da «legitimidade da era moderna» [a qual operou a substituição (mais exatamente, «reocupação», termo que é apenas um princípio heurístico) da absoluta metáfora de Deus criador pela mais ousada das metáforas e pelo mais difícil dos atos retóricos - o homem,

---

<sup>162</sup> Na consolidação do princípio de que toda a linguagem é metafórica, isto é, as deslocações analógicas de sentido percorrem a linguagem ordinária e quotidiana, dinamizando o seu alcance cognitivo (donde a univocidade das linguagens técnicas é o resultado de um aprendizado artificial, estabelecido no seio de comunidades de peritos), avulta a obra seminal de I. Richards 1936 (1ª ed.), *The Philosophy of Rhetoric* («metaphor is the omnipresent principle of language», apud Santos, Patrícia A. dos 2003 *Do Paradigma ao Modelo*, p. 51). Nessa linha, M. Hesse (1983) afirma que a linguagem literal é rara, afora as partes centrais das ciências, sendo a fluidez ou mobilidade dos significados características dos usos comuns da linguagem. Aliás, para I. Richards, a ideia de que as palavras possuem significados estáveis e constantes é um resíduo de feitiçaria, uma relíquia da teoria da teoria mágica dos nomes («Proper Meaning Superstition»): pelo contrário, na frase, no discurso, ocorre a «interanimation of words» – variando os contextos, variam também os significados das palavras, que, se acorrentados a um significado próprio, não seriam funcionais, ameaçando de anquilose «the ordinary discourse» (apud Santos, P. A., *op. cit.*, pp. 49-51, notas 42, 43, 45 e 46). Remetemos, a propósito da problemática da metáfora, para a bibliografia deste livro (*ibidem*, pp. 181-188).

comparando-se a Deus] recusa-se a considerar essa viragem como um ganho ou um progresso<sup>163</sup>. É interessante comparar essa suspensão do juízo valorativo com a interpretação de T. Kuhn sobre a evolução da ciência como o erro progressivamente corrigido, apesar de os paradigmas sucessivos serem incomensuráveis entre si<sup>164</sup>. Ao contrário de Cassirer e Heidegger, que empurram o processo histórico seja para o *terminus ad quem* (progresso, Iluminismo), seja para o *terminus a quo* (a origem, Romantismo), Blumenberg pretende, nessa obra, desancorar a história intelectual dessas amarras<sup>165</sup>. O humanismo, pragmatista ou de outra coloração, é «just the misleading effect of an absolute metaphor that has been taken literally»<sup>166</sup>. Porém, o desenvolvimento posterior da obra de Blumenberg desmente, segundo alguns críticos, essa promessa caucionária de não abordar questões fundacionais: para Robert Segal, «Blumenberg, despite his peremptory dismissal of the quest for origin, does not himself forsake the quest»<sup>167</sup>. Na obra *Work on Myth*, fala do conceito de absolutismo da realidade como um conceito-limite que remonta ao «arcaico», «ao passado do passado». São questões inevitáveis, se bem que irrespondíveis. Noções como *Mängelwesen* (designação da condição humana, como precária, incompleta) e «absolutismo da realidade», mediadas por metáforas e mitos, são traves-mestras de uma antropologia metaforológica que responde a uma tentativa de situar o nosso *Daseinsgrund* e de encontrar um «minimum» de identidade, não só de épocas como de civilizações.

Importa registar que torcer o termo «absolutas» para «violentas» é um passo que dão representantes da neo-sofística. Por exemplo, Page Dubois argumenta que as metáforas «violentas» em Platão e Aristóteles traduzem a tentativa filosófica de supressão do desejo e das emoções em nome de uma meta supostamente superior<sup>168</sup>. O discurso filosófico, por autointeresse, hierarquiza e subjuga discursos diferentes. Ora, pelo contrário, a retórica reconhece a diferença, o perspectivismo e a temporalidade, pulverizando o Uno e rejeitando a lógica da coerção e interrogação que subjazem aos

---

<sup>163</sup> Cf. Adams, David 1991 «Metaphors for Mankind: The Development of Hans Blumenberg's Anthropological Metaphorology», p. 155.

<sup>164</sup> Kuhn, Thomas S. 1962 *The Structure of Scientific Revolutions*

<sup>165</sup> Adams, *op. cit.*, p.155.

<sup>166</sup> Blumenberg «Prospect for a Theory of Nonconceptuality», p. 102, apud Anthony Reynold 2000 «Unfamiliar Methods: Blumenberg and Rorty on Metaphor», p. 99.

<sup>167</sup> Segal 1985 «Blumenberg as Theorist of Myth», apud «Metaphors for Mankind», nota 35, p. 161.

<sup>168</sup> «(...) suppress desire and emotion in the name of a higher goal», *idem*, 1993 «Violence, Apathy and the Rhetoric of Philosophy», p. 132.



discursos da unidade e totalidade. Os grupos marginalizados desposam antes a lógica «of democratic production and exchange of diferente truths»<sup>169</sup>.

De facto, é corrente autores neosofistas aproximarem explicitamente as posições da primeira sofística de ideias desses pensadores que agregámos na constelação pós-moderna, estabelecendo um diálogo que se pretende fecundo entre sofística e teoria contemporânea. Assim Bernard Miller associa Górgias a Heidegger<sup>170</sup>, Crowley associa-o a Derrida<sup>171</sup>, Roochnik (embora não se inscrevendo nessa escola, e apreciando Platão) a Nietzsche, Derrida e Rorty<sup>172</sup>... Quer isto dizer que os neosofistas não se veem a si mesmos primacialmente como historiadores da sofística grega, tentando a reconstituição das suas doutrinas (tal reconstrução é aliás declarada impossível por John Poulakos ou Scott Consigny – os textos remanescentes são declarados «elusives» pelo primeiro), mas como pensadores que se inspiram em algumas ideias propugnadas por alguns sofistas, procedendo a um processo de apropriação seletivo e assumidamente *partizan*. Concretamente, os neosofistas escolhem deliberadamente Protágoras e Górgias, em detrimento de Antifonte (oligarca), Trasímaco ou Crítias, por exemplo, aduzindo razões diversas, mas sobretudo políticas. Assim, Bruce McComiskey, que admite, ao contrário de Poulakos e Consigny, que, dentro de certos limites, a descrição objetiva das doutrinas históricas dos sofistas é possível como etapa propedêutica da sua apropriação seletiva, acredita que os sofistas democráticos e antifundacionalistas excederam em número, largamente, os sofistas oligárquicos e fundacionalistas<sup>173</sup>. Exprime então uma crença...

É importante vincar este último ponto: cai pela base uma visão generalista dos «sofistas» como «democratas liberais e laicos e feministas» se inclinarmos os pratos da balança judicativa para o lado dos sofistas oligárquicos e antidemocratas. Veja-se o caso de Antifonte. Preponderou a convicção de que Antifonte, o Sofista, e Antifonte (de Ramnunte), o Orador, tinham sido pessoas distintas de nome comum, aliás muito vulgar ao tempo. Porém, em 1961, J. Sinclair Morrison sacudiu essa certeza, defendendo a identidade de uma mesma pessoa. Esta hipótese suscitou a resposta «acerba», segundo Gúthrie, de S. Luria, em 1963, que, apoiando-se na *Guerra do Peloponeso* de Tucídides,

---

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>170</sup> Miller, Bernard 1987 «Heidegger and Gorgian *Kairos*»

<sup>171</sup> Crowley, Sharon 1979 «Of Gorgias and Grammatology»

<sup>172</sup> Roochnik, David 1990 *The Tragedy of Reason*

<sup>173</sup> «I believe that the relativistic, democratic sophists far outnumbered the foundational, oligarchic sophists» (McComiskey, Bruce 1992 «Disassemble Plato's Critique of Rhetoric in the *Gorgias* (447a-466a)», nota 1, p. 214).

considerava absurdo que o orador, oligarca radical, pertencendo ao bando dos Quatrocentos e por isso executado pelo seu papel no golpe de 411, defensor da imutabilidade das leis herdadas da tradição, pudesse ter alguma coisa a ver com o pensador igualitário de *Da Verdade*, que teria posto em causa não só a distinção entre Gregos e Bárbaros como também aquela outra mais radical entre escravos e homens livres enquanto arbitrariedades da convenção social (*nomos*), sem correspondência na ordem natural das coisas (*physis*)<sup>174</sup> [«(...) por natureza, todos, quer bárbaros quer gregos, temos uma natureza semelhante em tudo. Basta examinar as coisas que são necessárias por natureza a todos os homens. Elas estão ao alcance de todos da mesma maneira e em todas não há distinção entre um bárbaro e um grego; todos respiramos o ar pela boca e pelo nariz e todos comemos com as mãos...»<sup>175</sup>; a última frase sugere a igualdade natural ou biológica entre o escravo e o homem livre]. Acresce a essas flagrantes discrepâncias teóricas e políticas, diferenças claras de estilo entre os discursos judiciais do orador (*Tetralogias*) e os tratados (*Da Verdade*, *Da Concórdia*, *Político*) do sofista, sublinha Ettore Bignone<sup>176</sup>.

Contudo, livros recentes como os de M. Gagarin (2002) *Antiphon The Athenian. Oratory, Law, and Justice in the Age of the Sophists* e de A. Horcade (2001) *Antiphon d'Athènes. Une pensée de l'individu* repõem a tese de J. S. Morrison, reintegrando também no mesmo indivíduo o Antifonte, intérprete de sonhos (autor de um livro de referência nesta matéria na antiguidade, *Peri Kryseos Oneiron*).

O primeiro livro constrói a figura de um intelectual público em cujos interesses se cruzam teoria filosófica (gravitando em torno de categorias abstratas como *nomos*, *physis*,

---

<sup>174</sup> Cf. Guthrie, *op. cit.*, pp. 298, 299. A incompatibilidade entre o sofista e o orador radica também, para S. Luria, em posições diametralmente opostas na temática religiosa: o primeiro, em *Da verdade* (fr. 12), nega a providência divina enquanto o segundo multiplica nos seus discursos louvores aos deuses e exortações ao culto e aos sacrifícios divinos.

<sup>175</sup> Fr. B in 2005 *Sofistas: testemunhos e fragmentos*, p. 223. É muito importante conferir a nota 90 (*ibidem*, pp. 223, 224) onde se refere que a descoberta de um novo fragmento (fr. 3647), que veio completar o anterior (fr. 1364, o qual constitui, na apresentação de Diels-Kranz, a versão «clássica» de Antifonte), modifica em larga medida a interpretação igualitária que fez a reputação do Antifonte, sofista progressista... A mais clara tomada de posição contra a escravatura é uma afirmação de Alcídante, discípulo de Górgias, reportada por um escoliasta de Aristóteles: «Deus fez livres todos os homens, a natureza não fez de ninguém um escravo». As circunstâncias históricas do discurso (*circa* 360) em que está encastada a asserção não mitigam, segundo Guthrie, o seu alcance universal (Guthrie, *op. cit.*, p. 167 e nota 2 desta página).

<sup>176</sup> *Idem* 1938 *Studi sul Pensiero Antico*, apud Vaz Pinto e Alves de Sousa 2005 «Antifonte: Nota Introdutória» in *Sofistas: testemunhos e fragmentos*, p. 220. Untersteiner (1949) acata simplesmente o juízo de Bignone e Stenzel inicia um artigo seu distinguindo o sofista ateniense do orador de Ramnunte, «comme il est généralement admis» (apud Guthrie, *op. cit.*, p. 298).

*gnome, homonoia, psyche, soma, causa e efeito, etc.) e prática e oratória forenses: as Tetralogias apresentam um carácter híbrido, sendo excogitações teóricas que, devido à forma de discursos de tribunal, se orientam para o mundo prático das litigações judiciais. Antifonte era um teórico (filósofo) e um expert, conseguindo transladar, transformar conceitos teóricos em «technical expertise», fazendo a ponte entre a especulação abstrata e a vida prática da oratória e advocacia judiciais.*

O segundo traça uma imagem mais complexa e trágica: ele foi o primeiro pensador a afirmar a radicalidade da individualidade, do interesse próprio contra a lei da maioria. Sem embargo, a concórdia do indivíduo consigo mesmo, a unidade sobre a sua multiplicidade interna, é análoga à tensão entre o todo individual e as leis da cidade. A multiplicidade do indivíduo Antifonte expressou-se pelos seus escritos enciclopédicos (com incursões nos domínios da matemática, e da medicina – com o tratado *Techne Alupias*: arte de neutralizar a dor, da gramática, na correção dos nomes, e provavelmente da poesia, com a elaboração de tragédias), pelas atividades diversas a que se entregou, por uma moral de prudência (devemos obedecer à lei, se houver testemunhas por perto; sem a presença de terceiros devemos dar livre curso à natureza...) e uma vida de ação que aspirou a reformar o sistema legal do seu tempo, querendo por fim desmantelá-lo. Já em idade avançada, abdicou da cautela que predicara: «L'engagement final d'Antiphon, à près de soixante-dix ans, dans ce coup d'Etat extrêmement risqué ayant eu les conséquences que l'on sait, laisse augurer de sa part une précipitation dont il s'est pourtant gardé toute sa vie. Sans aucun doute a-t-il fini, en voulant pourtant le combattre, par être lui-meme, la victime du nomos»<sup>177</sup>.

Dada a temática que nos ocupa, suscita justificada curiosidade Antifonte, o adivinho, ou melhor, essa outra atividade ou dimensão de Antifonte, o ateniense. Ora, a crer em Cícero, Untersteiner e M<sup>a</sup> José Vaz Pinto, a sua oniromancia era, na esteira da conceção de Demócrito, uma *divinatio artificiosa* (*evtechnos*), diferente da *divinatio naturalis* ou *divina* (*atechnos*), descartando a hipótese da providência divina (*pronoia theon*) que tudo governasse<sup>178</sup>. Esta descrição ameaça, contudo, cindir novamente Antifonte: o cariz racional e «científico» da *divinatio artificiosa* é consonante com o sofista, mas como articulá-la com o orador e os seus recorrentes encómios à piedade religiosa tradicional onde figuravam em lugar de destaque os praticantes da *divinatio divina*<sup>179</sup>?

---

<sup>177</sup> Horcade, *op. cit.*, p. 141.

<sup>178</sup> Cf. *Sofistas: testemunhos e fragmentos*, notas 14, pp. 208, 209, nota 23, p. 210, nota 126, p. 234.

<sup>179</sup> Cf. *ibidem*, nota 171.

Regressando ao objetivo expresso no início deste subcapítulo e empregando um critério extrínseco, como Richard Rorty é um filósofo norte-americano<sup>180</sup> e como a neo-sofística é um produto de meios universitários norte-americanos, é congruente abordar esse filósofo em primeiro lugar.

#### 4.1. Rorty

O objetivo de Rorty é desligar a ideia de progresso, interpretado no sentido da expansão de um igualitarismo sem fronteiras, da idolatria da ciência e da razão. Chamamos a este pensador filósofo, não obstante este autor enfileirar na corrente que proclama a «morte da filosofia». Segundo Rorty, a cultura em que vivemos é com grande probabilidade pós-filosófica, facto cujas vantagens são comparáveis a uma época pós-religiosa<sup>181</sup>. Persistimos em chamá-lo filósofo pois, para nós, o descrédito ou a superação da «filosofia» é realizada endogenamente: a sua exaustão, impossibilidade ou ilusão é normalmente concluída no interior da esfera do discurso (a que podem aceder obviamente autores provenientes de outras áreas) que trata de problemas «filosóficos» e que os declara sem sentido ou irrespondíveis. É típico a «morte» da filosofia ser oficiada por filósofos.

Na base da filosofia ocidental, segundo Rorty, jazem metáforas oculares gregas. Uma das metáforas-chave é a da mente entendida como espelho, sede do conhecimento representativo. Sem esta noção, assegura Rorty, «the strategy common to Descartes and Kant – getting more accurate representations by inspecting, repairing, and polishing the mirror, so to speak – would not have made sense»<sup>182</sup>. John Dewey, luminar do pragmatismo norte-americano de que Rorty é o reelaborador, criticará «the spectator conception of knowledge», o conhecimento visto como contemplação em vez de arte produtiva (*poesis*), herança do idealismo platónico que subsiste, modificado, na teoria

---

<sup>180</sup> Esta razão, a de ser norte-americano, seria irrelevante ou até enganadora se não se desse o caso de neo-pragmatismo (cuja figura principal é Rorty) e nova sofística não convergirem em muitos pontos. Esta convergência está patente no livro de 1995 *Rhetoric, Sophistry, Pragmatism*, cuja intenção expressa é a de ligar a corrente reabilitação dos sofistas com a renovação da tradição pragmática que evoca nomes fundadores como John Dewey, W. James, Peirce.

<sup>181</sup> «Pode acontecer que acabemos por responder à questão «Terá a filosofia chegado ao fim?» com um rotundo «Sim», e venhamos a considerar que uma cultura pós-filosófica é tão possível e desejável como, precisamente, uma cultura pós-religiosa», Richard Rorty 1975 *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, p. 35. Noutra passo, descreve assim a situação espiritual pós-filosófica: «Uma cultura pós-Filosófica seria uma cultura em que homens e mulheres se sentissem sozinhos, meramente finitos, sem ligações com alguma coisa para Além», e sem colocar a Ciência no lugar outrora ocupado por Deus (Rorty 1999 *Consequências do Pragmatismo*, p. 45).

<sup>182</sup> Rorty, R. 1979 *Philosophy and The Mirror of Nature*, p. 12.

aristotélica das formas ou substâncias. O que importa modificar é o conceito de natureza, não *natura naturata*, mas *natura naturans*, desimplicando uma nova epistemologia. O conhecimento não representa o que está dado e configurado *in re*, antes produz, transforma e aumenta a natureza, prolongando o seu poder produtivo. Rorty, na pegada de Dewey, demarca-se assim da tradição filosófica constituída por Platão, Aristóteles, Descartes e Kant, evitando, contudo, desposar a crítica heideggeriana.

Entre outras razões, aduz as posições diametralmente opostas, sustentadas pelos dois filósofos, relativamente à história política do século XVIII em diante (como se sabe, sem querer ressuscitar aqui o *affaire* Heidegger, o filósofo alemão cometeu a infeliz escolha política de militar no partido nazi em 33). Com efeito, o pragmatismo inscreve-se na senda aberta pela revolução francesa, que encarnou a esperança de construção de uma sociedade em que «one in which every human potentiality is given a fair chance»<sup>183</sup>. Enquanto teoria, o neopragmatismo é um igualitarismo *de jure* aplicado ao domínio da potencialidade/ criatividade humanas atuantes na proliferação de metáforas, predicando que cada nova metáfora tenha o seu direito de cidadania a entrar em cena no palco da linguagem comum ou que «every new metaphor will have its chance for self-sacrifice, a chance to become a dead metaphor by having been literalized into the language»<sup>184</sup>. O obstáculo a ultrapassar é a retórica da «santificação» iluminista da ciência natural, que exclui justamente como não científico, irracional e sem sentido as metáforas não científicas.

A abolição da superioridade de certas metáforas sobre outras ou a inclusão de todas as metáforas (a todas é permitido a incursão no domínio da linguagem pública em que jazerão como metáforas literalizadas ou mortas) terá um efeito terapêutico ao libertar-nos da «Cartesian Anxiety», termo que Richard J. Bernstein cunhou para exprimir o pressuposto cartesiano de que há apenas dois modos possíveis de abordar a problemática do conhecimento e da ação, disjuntivos entre si: ou afirma-se uma objetividade, uma fundação a-histórica que se erga como critério de validade do conhecer e do agir ou ficamos condenados ao reino confuso do ceticismo relativista balbuciante<sup>185</sup>. Uma maneira óbvia de desbloquear essa lógica procustiana é afirmar, não o exato, mas o provável, vincando que o primário não é o sujeito individual ou a realidade objetiva, mas o

---

<sup>183</sup> Rorty 1991 «Philosophy as Science, Metaphor, Politics», *Essays on Heidegger and Others*, p. 18.

<sup>184</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>185</sup> Vide Bernstein, Richard J. 1990 «The Cartesian Anxiety in Epistemic Rhetoric: An Assessment of the Literature».

social, o comunal. Esta «solução», contudo, desloca apenas o «fundacionalismo» de terreno, conferindo um rosto social à *res* (relembrando o princípio aristotélico-tomista - *veritas adaequatio rei et intellectus*). Sem esquecer que temos que dizer algo sobre Nietzsche, Heidegger e Derrida, convém neste ponto aclarar o significado do termo fundacionalismo e explicar como pensadores tão heterogêneos se podem classificar de «fundacionalistas».

#### 4.2. «Fundacionalismo»: um termo abrangente

Platão, Descartes, os empiristas<sup>186</sup>, os positivistas podem ser reunidos sob a designação de «fundacionalistas». E também Frege, o jovem Russel, o Wittgenstein do *Tractatus* (o jovem Bertrand Russel postulou um reino de objetos extramundanos, apreensíveis por intuição intelectual, numa espécie de reposição lógica das formas platônicas, de maneira a fundar - ou a dar correspondência ontológica - as proposições lógicas<sup>187</sup>). Os nomes, as entidades fundacionais é que variam: dados incorrigíveis como objetos físicos, *data* dos sentidos, essências intuídas, estruturas mentais invariáveis. Nesta linha, a nosso ver, também o estruturalismo pode ser encarado como uma expressão de «fundacionalismo». Veja-se o projeto de Lévi-Strauss de constituição da antropologia como ciência semiológica com as notas de totalidade, significação e objetividade total, cujos resultados fossem válidos para todos os observadores possíveis<sup>188</sup>. Ora, como veremos, os neosofistas inscrevem-se no sulco do antifundacionalismo. A crítica à filosofia ocidental procede denunciando na sua base metáforas, metáforas absolutas, nos termos já referidos de Blumentberg, mas que se desconhecem como tais. Denunciar essa ignorância é expor a ilusão filosófica, atingir a metafísica no seu âmago<sup>189</sup>.

---

<sup>186</sup> Os empiristas, por seu turno, eram desfavoráveis à retórica ao distinguirem *matters of fact* de *judgments of value*, restringindo a área da retórica a este último domínio.

<sup>187</sup> Cf. Rorty 1999 *Ensaio sobre Heidegger e outros*, p. 96.

<sup>188</sup> Estas exigências científicas da antropologia estrutural estão explicitamente enunciadas em 1958 *Anthropologie Structurale*, principalmente, pp. 379-400. Segundo um crítico marxista, Henri Lefévre (1975 *L'Idéologie structuraliste*), o estruturalismo pode ser caracterizado por um neo-eleatismo – a estrutura é invariante, sendo a mudança o resultado de combinações internas necessárias...

<sup>189</sup> Convém ressaltar que filósofos que põem em relevo o teor metafórico do discurso filosófico e da linguagem não desembocam necessariamente no construtivismo radical, o qual nada concede ao realismo/objetivismo. Por exemplo, Davidson cujos estudos sobre a metáfora inspiraram Rorty é, ao contrário deste, um filósofo realista que crê na possibilidade de conhecer (e de falar de) «a objective public

O último grande movimento filosófico que aspirou confessadamente a uma descrição fundamentadora do conhecimento passou pelo nome de fenomenologia (sobretudo, o idealismo transcendental fenomenológico de Husserl). O empenho fundamentador<sup>190</sup> do projeto filosófico de Husserl caminha lado a lado com uma inabalável confiança na razão filosófica de ir às coisas mesmas. À fenomenologia pertencem o campo da consciência purificada, capaz de uma atitude transcendental, fundamentadora de todo o saber. Husserl acreditava numa consciência que pode auto-justificar-se, fundar-se ultimamente, sendo inteiramente responsável por si mesma, através de uma gradação de reduções rigorosas (redução eidética, redução transcendental, redução radicalizada, estendendo-se a *epoche* ao que é exterior à consciência e ao caráter existencial do sujeito cognoscente e dos seus atos enquanto realidades psicológicas). Ele almejava encontrar uma evidência apodítica, insofismável, que constituísse o alicerce inconcusso de todo o edifício do saber.

Não por acaso um dos seus grandes livros intitula-se *Meditações Cartesianas*. Tomando de empréstimo a metáfora da consciência/espelho de Rorty, as reduções são como polimentos sucessivos que removem as ofuscações do erro até atingir a limpidez refletora pura: alcança-se a consciência pura ou transcendental, capaz de atingir o fenómeno puro; por palavras sinónimas, a consciência autotransparente e transparentemente relacionada com objetos puramente pensados, através da intuição de um modo ideal de essências que se mostram a partir si mesmas, enquanto fenómenos puros. Pode-se falar justificadamente, em Husserl, de um platonismo do significado pois a fenomenologia aspira a apreender da intencionalidade do ato conferidor de significação o conteúdo do significado como um *em si* ideal.

### 4.3. Nietzsche

No projeto filosófico da fenomenologia, o próprio termo, central, de «intencionalidade» demonstra que as *razões invocadas* pela razão equivalem aos seus *motivos reais*. Por outros termos, a intenção declarada do filósofo e do fenomenólogo de

---

world which is not of our own making» (Donald Davidson 1990 «A Coherence Theory of Truth», *Reading Rorty: Critical Responses to Philosophy and The Mirror of Nature (and Beyond)*, p. 123).

<sup>190</sup> Essa premência em encontrar o fundamento (portanto, o fundacionalismo), o *Grund* (melhor, o *Ur-Grund*), é que define a metafísica, o pensamento ocidental, segundo Heidegger.

exercer a razão e nada mais do que a razão é inteiramente fidedigna: a motivação do filosofar é puramente racional. Devemos acreditar na palavra do filósofo. Ora este laço (a lídima e insuspeita correspondência entre razões e intenções ou motivos) é quebrado, nomeadamente, por Nietzsche, cuja genealogia da cultura sujeita a filosofia (a partir de Sócrates) a processo, a uma desmontagem ou desmascaramento. O discurso filosófico (ou outro), este e aquele, mostra o tipo de homem que és, os teus interesses, a tua força ou a tua fraqueza. A moral da objetividade, da impessoalidade e neutralidade é um engano, uma versão racionalista do ascetismo, descarnado e desvitalizado. *Quid est veritas?* Responde Nietzsche: «As verdades são ilusões que esquecemos serem-no, metáforas que foram usadas e perderam a sua força sensível, moedas que perderam o seu cunho e desde então entram em consideração não mais como moedas mas como metal».<sup>191</sup>

O seu projeto genealógico desemboca, como se sabe, na inversão da moral tradicional do seu tempo, enformada pelo cristianismo. Em ordem a combater o cristianismo e a modernidade (Nietzsche via liberais e socialistas como cristãos meramente secularizados que mantinham a moral despedindo a teologia), cria como contramito uma imagem da Grécia arcaica e antimoderna, aristocrática e antidemocrática, instintual, não emasculada pelo racionalismo/ascetismo platónicos. Schopenhauer havia-lhe instilado a ideia do pessimismo grego, que Jacob Burckardt perfilhava e que um Ernst Curtius continuou.

---

<sup>191</sup> Apud Paul Ricoeur 1983 *A Metáfora Viva*, p. 426. Ricoeur serve-nos de guia no tratamento do tema da metáfora em Heidegger e Derrida. É assaz importante recordar que no pensamento tradicional grego o par justo/injusto encaixava no par verdadeiro/falso; e que nesses pares repousava a dicotomia palavra/ ação (*logos/ergon*). Ingenuamente, os gregos arcaicos pensavam que por inerência apenas os homens de bem, os *aristoi* seriam eloquentes. Pode-se ver a filosofia platónica então como um esforço de restauração, em novos moldes, da grande ordem e do grande equilíbrio que os sofistas desagregaram. Por outro lado, nas congeminções dos sofistas, sobretudo de Górgias, tem-se lido a incipiente consciencialização da legitimidade do discurso estético e ficcional (poesia, tragédia) que escapa às categorias do verdadeiro/falso e, conseqüentemente, a uma leitura «imoralista» como a de Nietzsche (de referir que a citação de Ricoeur é retirada da obra «Sobre a verdade e mentira em sentido extramoral» do pensador alemão). Uma grande fortuna esperou a opinião do sofista, transcrita por Plutarco (cf. nota 50 do presente trabalho) de que, no âmbito da tragédia, «aquele que iludiu é mais justo do que aquele que não iludiu e aquele que é iludido é mais sábio do que aquele que não foi iludido. Quem iludiu é mais justo porque fez o que prometeu. Quem é iludido é mais sábio, pois se deixa impressionar pelo prazer das palavras não é insensível» (2005 *Sofistas: Testemunhos e Fragmentos*, p. 147). Subjaz ao espetáculo teatral um pacto entre o tragediógrafo e os espetadores: estes encaram a ação encenada *como se fosse real*, deleitando-se no prazer das palavras. Para esta problemática, para esta deslocação e inflexão dos termos, ver o importante artigo de B. Cassin 1986 «Du faux ou du mensonge a la fiction (de pseudos a plasma)», in B. Cassin (ed) *Positions de la Sophistique*, pp. 3-19.



Os gregos eram um povo inapelavelmente agonístico, vendo a vida como inerentemente violenta. O estado grego é primeiramente um estado predatório, assente na escravatura, na supressão e eliminação de muitos para vantagem de poucos. Os gregos, que Nietzsche ama, são os que antecedem o socratismo/platonismo, impérvios à metafísica e respetiva divisão de dualismos descarnados: corpo/alma, matéria/espírito, aqui/além. Trágicos capazes de olhar de frente o abismo, inocentes ainda não maculados pelas ideias de graça e redenção. Deste modo quebra a tríade clássica, fazendo recuar Ésquilo para a autêntica era arcaica e deslocando Sófocles e, sobretudo Eurípides, para a decadente idade clássica. Para Nietzsche, portanto, Eurípides representa não os sofistas, mas o socratismo estético. O Nietzsche da *Origem da Tragédia* detesta Eurípides quando este põe as suas personagens a proferirem raciocínios, silogismos abstratos, desligados da imediatez da vida e da ação, detesta Eurípides quando nele faz prevalecer o pensador (socrático) sobre o poeta (dionisíaco). Sócrates e Platão foram vistos por Nietzsche como ascetas, e enquanto tal como essencialmente não gregos, prefigurando pontos essenciais do judeo-cristianismo. Como cristãos antes de Cristo, *animae naturaliter christianae*, vertendo nós para o plural o que Erasmo dizia de Sócrates.

Pelo contrário, o sofista respira ainda no clima trágico - é aquele que assume a sua própria *imoralidade*; encarna uma atitude, transforma-se numa categoria; a obliteração da fronteira entre o bem e o mal, eis o sofista. É provável que quando diz que «their glory was that they refused to cheat with big words and phrases», munindo-se com «the courage, which all strong spirits have, to recognize their own immorality»<sup>192</sup> tivesse em mente Cálicles ou Trasímaco<sup>193</sup>. Apenas espíritos fortes poderiam atingir as cumeadas da coragem necessária para conceber a ideia de eterno retorno, apropriada e modificada por Nietzsche para fazer dele um mito antimoderno e anticristão. Através da apropriação deste mito, Nietzsche contribuiu poderosamente para a ideia muito disseminada de que os antigos não alimentaram qualquer concepção de sentido progressivo da história e que o pensamento orientado para o futuro só podia germinar no quadro mental judeo-cristão<sup>194</sup>.

---

<sup>192</sup> Segundo Dodds (ed. com.) *Plato: Gorgias*, Appendix, p. 389.

<sup>193</sup> Ao contrário de Bruce Mccomiskey, cf. nota 173 deste estudo.

<sup>194</sup> A tese de que a noção de progresso era estranha a gregos e romanos é suportada por duas ideias fundamentais: a antiguidade não conheceu uma sucessão de descobertas científicas que consolidasse a crença numa expansão incessante do conhecimento e do domínio sobre as forças da natureza; a sua concepção de tempo circular (curso/recurso), em que cada momento de avanço é também um movimento de retorno, em que alcançado o termo do curso tudo volta ao princípio numa recorrência sem fim, cria o quadro em que a história humana não é suscetível de ser entendida como um processo dinâmico virado para o futuro, tendendo para um fim, para um *eschaton* (acresce o fascínio que uma primeva Idade do Ouro e a

O conceito do Eterno-Retorno (traduzível pela imagem da serpente que engole a cauda) é o ponto mais obscuro, porém, do pensamento do escritor de *Assim Falava Zarathustra*, não obstante o pensador o considerar como a sua aportação filosófica mais importante. Uma abordagem possível é despojá-lo de qualquer significado cosmológico ou ontológico (uma cosmologia cíclica, uma teoria acerca da natureza do universo físico) e encará-lo como um contramito de significado puramente existencial: eternizar cada instante da vida é afirmar, intensificar a vida deste mundo até ao seu máximo expoente<sup>195</sup>. É o antídoto mais poderoso contra o declínio e o nihilismo a que a desvalorização ascética do mundo conduz. Não é, porém, o mito do eterno retorno o aspeto do pensamento do filósofo que se retém na sua relação com o pós-modernismo. As afinidades são outras, podendo ser sintetizadas do seguinte modo: o seu perspetivismo e antiessencialismo, a diagnose e a denúncia do binarismo e das metafísicas da presença, a dissolução da ontologia e do sistema por narrativas genealógicas (lembre-se que Karl Jaspers punha Nietzsche e Kierkegaard como pensadores da exceção, antissistemáticos, em contraste com Aristóteles ou Hegel) a desarticulação do eu, a supressão das fronteiras entre filosofia e literatura (lembre-se a sua escrita aforística, declaradamente antissistemática ou a sua célebre afirmação de que todo o filósofo não escreve senão as suas *memórias*), o autodesconstrutivismo do seu discurso (disse de si que era como a serpente que muda periodicamente de pele)<sup>196</sup>.

#### 4.4. Heidegger

Heidegger herda de Nietzsche o fascínio pelos pensadores presocráticos, envolvidos pela aura de uma proximidade à origem (*Ürsprung*), à manifestabilidade do ser que o pensamento metafísico posterior «esqueceu». O tema maior do «esquecimento do

---

veneração pela antigo exerciam sobre o pensamento antigo). Estas ideias são rebatidas por Ludwig Edelstein (1968 *The Idea of Progress in Classical Antiquity*) que refere, nomeadamente, que cientistas antigos esperavam um maior avanço no futuro nas suas áreas de investigação (*op. cit.*, p. xviii: o autor contesta a ideia de que só se pode falar de progresso científico a partir do Renascimento) e menciona poetas e pensadores que conceberam o tempo linearmente. Para uma cuidada ponderação dos prós e contras deste tópico apaixonante, ver o ensaio de E. R. Dodds 1973 «The Ancient Concept of Progress». Além da ausência de um termo correspondente em grego clássico de «progresso» (o substantivo *prokope*, traduzido por Cícero para *progressus* ou *progressio*, é de cunho helenístico), abundam especulações sobre o passado no período clássico, em contraste com a rarefação de conjeturas sobre o futuro (*ibidem*, pp. 1-3).

<sup>195</sup> Trata-se da tese fundamental de Bernd Magnus 1978 *Nietzsche's Existential Imperative*.

<sup>196</sup> Vide Bernd Magnus 1989 «Nietzsche and Postmodern Criticism», pp. 314-316.

ser» (*Seinsvergessenheit*), reclamado como a experiência fundamental que acionou a meditação heideggeriana, conheceu uma evolução: numa primeira etapa, à altura de *Sein und Zeit*, esse esquecimento era visto como obra da «metafísica», como uma falha ou negligência da parte dos pensadores pós-socráticos; daí a urgência em realizar a «Destrução da História da Ontologia», que não se trata de censurar os filósofos antecessores pela sua cegueira, mas reconstruir uma genealogia, mostrando os passos em falso que ocorreram com Platão, Aristóteles, Descartes, Kant; numa segunda etapa, esse esquecimento é visto como consequência do retiro do próprio ser – o ser só foi esquecido porque se esconde, a iniciativa pertence ao ser, não ao *dasein*, ao homem. Mas em que consistiu esse esquecimento do ser operado pela metafísica?

Esquemáticamente, o esquecimento do ser não é ou foi senão o desconhecimento da diferença entre ser e ente: crendo pensar o ser, a metafísica reduz-se a pensar o ente, a substancializar e a coisificar o ente. A diferença é configurada pela metafísica como uma distinção entre duas modalidades de ser: a *essentia* ou *quidditas* e a *existentia* ou *quodditas* (tal como o génio de síntese da escolástica as cristalizou). A ontologia da substância de Aristóteles conduziu à coisidade do ser, à objetividade e à centralidade da relação sujeito/objeto da filosofia cartesiana e kantiana. Heidegger em *Ser e Tempo* procede a um retrocesso que aspira a meditar a diferença do ser e do ente como um diferenciar de um mesmo, de um Simples (ser) que não é simples senão pela sua Dobra (ser-ente): Ser é sempre e por toda a parte ser do ente e ente é sempre e por toda a parte ente do ser. Não se pode chegar ao próprio ser senão a partir da diferença e foi porque as ontologias a partir de Platão permaneceram indiferentes à diferença que não puderam alcançar o ser enquanto tal, condenados a achar um ainda ente, mesmo que fosse o ente supremo.

O movimento metafísico (*meta* – para além de) desvirtuou a autêntica diferença, imprimindo-lhe, digamos, uma direção errada. Por outro lado, Heidegger afirma que é o mesmo movimento – *meta* – que conduz ao metafórico e ao metafísico. A ontologia subentendida dos tratados de figuras de estilo, cujo tropo central é a metáfora, é a da metafísica platónica ou platonizante em que a alma se transporta do visível para o invisível<sup>197</sup>; assim o metafórico consiste no *transporte* do sentido próprio para o sentido

---

<sup>197</sup>Sobre a relação entre Heidegger e Platão, ver Catalin Partenie e Tom Rockmore (ed) 2005 *Heidegger and Platon: Toward Dialogue*. A interpretação de Platão por parte de Heidegger conhece uma certa evolução, fruto naturalmente da mudança de curso do pensamento do autor alemão (é costume assinalar três fases distintas na sua filosofia). Globalmente considerada, essa relação deixa-se caracterizar como uma espécie de paradoxo; nas palavras de um dos autores dessa coletânea, Stanley Rose, «we thus arrive

figurado; ora ambos os transportes são «uma única e mesma Uerber-tragung»<sup>198</sup>. A transferência metafísica do sensível para o não sensível e a metafórica do sentido próprio para o figurado equivalem-se, são trilhos da mesma via. Ambas constituem eixos determinantes, respetivamente, do pensamento ocidental e do modo como para nós próprios representamos o ser da linguagem. Daí a perentória afirmação de Heidegger, «o metafórico só existe no interior da metafísica»<sup>199</sup>. Aí o princípio da razão, *nada é sem razão*, segundo Heidegger, admite não só a reformulação racionalizante do pensamento representativo, *tudo tem um porquê*, mas também uma modalização, digamos, poética - *a rosa não tem porquê/ floresce porque floresce/ Não cuida de si mesma/ não deseja ser vista* (da poesia de Angelus Silesius). Este modo duplo ecoa uma dissonância de entono, de acentuação do *nada é sem razão*. O primeiro tom demora-se no *nada* e no *sem*. O segundo, no *é* e em *razão*. O pensamento é tanto visão como escuta...

O que essa auscultação quer dizer é que, ao lado do pensamento representativo, existe o pensamento meditante. Heidegger pretende escapar à lógica do pensamento representativo, que considera a linguagem como *expressão*, exteriorização de um dentro, uma instrumentalidade controlada por uma subjetividade. Trata-se de ver o ser humano não como sujeito ou senhor da linguagem senão de vê-lo ao seu serviço, escutando-a, pertencendo-lhe. Em vez de «o homem fala», deve pôr-se «a linguagem fala» (*die Sprache spricht*). O caminho para essa mudança de ótica reside na verdadeira poesia, eleita como *Ursprache* (linguagem original), a qual «desperta a mais vasta visão», «restabelece a palavra a partir da sua origem», «faz aparecer o mundo». Por outras palavras, a essência da linguagem deve ser compreendida a partir da essência da poesia. Detemo-nos aqui, acrescentando apenas que escutando a linguagem, casa do ser, o ser surge como puro dom, *es gibt*, como dádiva que a palavra poética concede às coisas... No rasto desse *Es*, ao mesmo tempo destinação do ser e outorga do tempo, aquilo que mantém a copertença dessa doação dupla (ser e tempo), aquilo que faz advir esse *Es* é o *Ereignis*, termo supremo entre as *Grundworte*, as palavras fundamentais (palavras gregas como *logos*, *aletheia*, *eon*, *moira*... que recolheram as experiências, *erfahrungen*, aurorais do pensamento...) <sup>200</sup>. Ousamos comentar que o pensador alemão envereda por um

---

at the odd situation that Heidegger, who rebuks all of western philosophy as Platonism, is himself in some ways closer to the original Plato than the so-called Platonists» (*ibidem*, p. 182).

<sup>198</sup> Apud Ricoeur, *op. cit.*, p. 427.

<sup>199</sup> Asserção contida na obra *Le Principe de Raison*, trad. francesa de *Der Satz vom Grund*.

<sup>200</sup> Sobre o significado dessa palavra misteriosa, *Ereignis*, que dissolve todo o «horizonte último» e todo o «chão primordial», ver Marlène Zarader 1998 *Heidegger e as palavras da origem*, pp. 305-341.

esoterismo vocabular que o torna enigmático e portante atraente. O interesse atual do filósofo reside, a nosso ver, no léxico inconfundível que conseguiu criar. Ele criou um estilo, que é o que de mais alto se diz dos grandes escritores.

Na sua mundividência, a história é a história das manifestações epocais do ser, automanifestação do ser em que os homens são vistos como chamados a guardar cuidadosamente o ser como pastores acordados desde a aurora. E aí temos os caminhos e as clareiras do bosque, o passo pesado do camponês, o apelo do pastor, o quadrilátero mortais, imortais, terra e céu, e aquelas palavras alemãs de acento misterioso proferidas como se de uma iniciação se tratasse. Mas o que interessa para os propósitos da presente dissertação é que aquilo que Heidegger vê de alternativo na poesia, no pensamento meditante, não representativo e não conceitual, outros reconhecê-lo-ão à retórica, optando por outra porta de saída do círculo da metafísica<sup>201</sup>.

Evidentemente que a eleição dessas palavras fundamentais suscita a crítica de que Heidegger não escapa à sombra da «metafísica»: Derrida vê nesse nomear misterioso da essência ou da verdade do ser através de palavras mágicas e únicas a queda que o pensador alemão não conseguiu evitar na tentação metafísica e filosófica do fechamento, do vocabulário total, único, fechado. Por outro lado, Derrida verifica em Heidegger «o domínio de uma completa metáfora de proximidade, de presença simples e imediata, uma metáfora associando a proximidade do Ser com os valores de vizinhança, abrigo, lar, serviço, guarda, voz e escuta»<sup>202</sup>. Substitui metáforas óticas tipicamente platônicas por metáforas auditivas (escutar a voz do Ser), permanecendo, segundo Derrida, dominado pela valorização da linguagem falada (fonocentrismo...). Quer dizer, a crítica de Heidegger pretende destruir o edifício (da metafísica) com pedras que o constituem. Heidegger é objeto da mesma censura que dirigia a Nietzsche, por parte de Derrida: ele permanece à sombra da metafísica (da metafísica da presença). É claro que para o autor de *Margens da Filosofia* a arquitetura da *différance* subsume a diferença heideggeriana ser/ente levando-a para mais longe ainda de todo o horizonte metafísico. Rorty, por seu turno, entre muitas outras coisas, acusa Heidegger de ter reificado a linguagem, ou melhor, divinizado: ele quis substituir a «metafísica» pelo «pensamento»

---

<sup>201</sup> O pensador da floresta negra vê em Nietzsche, no seu nihilismo heroico, a consumação da história da metafísica ocidental, isto é, a *inversão* nietzschiana move-se no mesmo quadro fundamental. Daí que Nietzsche se mantenha prisioneiro da metafísica quando pretende tê-la invertido. Importa pôr *novas questões* e não dar respostas diferentes às *mesmas* questões. Tanto Heidegger como Derrida aspiram a encontrar uma porta de saída da «metafísica», alterando as questões e os pressupostos.

<sup>202</sup> Apud Rorty 1991 *Ensaio sobre Heidegger e outros*, p. 157.

(meditante, não representativo, como já dissemos), falando da linguagem «como uma quase divindade na qual vivemos, nos movemos e temos o nosso ser»<sup>203</sup>.

#### 4.5. Derrida

A crítica de Heidegger à onto-teologia é exarcebada na «desconstrução» de Derrida. Um ponto nuclear da «desconstrução» da metafísica de Derrida consiste na exposição da metáfora como a base determinante do edifício da metafísica. Ao conceito de metáfora, este autor liga o conceito de usura, o qual constituiria «a própria história e a estrutura da metáfora filosófica»<sup>204</sup>. Deve-se notar, como diz Ricoeur, que esse conceito carrega a sua própria metaforicidade, «o que não é de espantar numa conceção que se empenha precisamente em demonstrar a metaforicidade sem limite da metáfora»<sup>205</sup>, isto é, ataca-se a metáfora com a metáfora, descaindo numa espécie de petição de princípio. Inclui a metáfora geológica (sedimentação, erosão, apagamento), a numismática (o relevo apagado da moeda), a monetária. Esta última, ao pôr em paralelo valor linguístico e valor monetário, faz convergir sentido próprio e propriedade; daí a ver na metáfora «uma mais-valia linguística» é mais um passo. Quem poderá doravante ignorar o laço secreto entre metáfora e capitalismo. Portanto, este encadeamento excede o âmbito de qualquer disciplina linguística, chamando a si, conjugando-os, os recursos da desconstrução heideggeriana, da genealogia nietzscheana, da psicanálise freudiana, da crítica marxista da ideologia, em suma, toda a fuzilaria «da hermenêutica da suspeita». Como observa Ricoeur, «assim armada, a crítica estaria à altura de desmascarar a conjunção impensada da metafísica dissimulada e da metáfora usada»<sup>206</sup>.

A usura da metáfora é associada por Derrida ao movimento ascensional que produz o conceito, tal como é descrito por Hegel na *Estética*. Nesta obra, os conceitos filosóficos<sup>207</sup> são considerados como transposições de significados sensíveis para o plano espiritual. A superação (*Aufhebung*) desse significado sensível inicial no conceito implicou logo o esquecimento dessa origem sensível, modesta. O que Hegel considerava uma inovação e um avanço, vê Derrida dissimulação. O conceito mantém-se de pé na

---

<sup>203</sup> Rorty, *op. cit.*, p. 93.

<sup>204</sup> Cit. in Ricoeur, *op. cit.*, nota 1, p. 433.

<sup>205</sup> Ricoeur, *op. cit.*, p. 433.

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 434.

<sup>207</sup> Trata-se dos filosofemas primeiros, mais fundamentais: *theoria*, *eidōs*, *logos*.

condição de apagar o traço sensível que lhe deu origem. O movimento da metaforização constitui o gesto instaurador da «metafísica», pois desse movimento de idealização, comum a Platão e Hegel, nascem as oposições metafísicas: natureza/ espírito, natureza/ história, natureza/ liberdade e sensível/ inteligível, e afins. Já se sabe, reconhecer a origem da metafísica redundava em decretar-lhe a morte. No entanto, teimosamente, ela persiste: «a metafísica apagou em si mesma a cena fabulosa que a produziu e permanece, entretanto, ativa, viva, inscrita a tinta branca, desenho invisível e oculto no palimpsesto»<sup>208</sup>.

Por outros termos, a superação metafórica coincide com a superação metafísica (do visível ao invisível, etc), não havendo senão uma «superação». Meta-fórico e metafísico, o prefixo comum designa uma direção de sentido único, para além..., para cima... A(s) metáfora(s) tida(s) como *verdadeira(s)* é(são) a(s) metáfora(s) vertical(is), ascendente(s), transcendente(s). Como rei incontestado das metáforas metafísicas ergue-se o sol, a metáfora heliotrópica. Derrida considera-a exemplar, «o paradigma do sensível e da metáfora: move-se e esconde-se regularmente» e «de cada vez que há uma metáfora, há sem dúvida um sol em qualquer parte; mas sempre que há sol a metáfora começou»<sup>209</sup>. Ao sol se ligam o *eidos* platônico, a *lumen naturale* cartesiana, a *Ideia* hegeliana... A metáfora da luz da apropriação (o ver evidente) está estreitamente vinculada às metáforas da reapropriação, o *solo-fundamento*, a *residência-retorno*. A permanência destas metáforas dominantes garante unidade de fundo à metafísica.<sup>210</sup>

O caminho da superação radical da metafísica, na ótica de Derrida, passa por afirmar que o próprio da linguagem reside não na fala e na voz (fonocentrismo), instâncias de «presença», mas na escrita, província que será objeto da gramatologia. Da autonomização da escrita face aos fatores *in praesentia* no ato da fala (emissor, destinatário, situação...) infere Derrida a ideia de uma legibilidade infinda do grafema, jogo vestigial, diferimento indefinido, proporcionando uma espiral *ad infinitum* de interpretações.

Pode-se reconhecer nesta *démarche* o rasto de Nietzsche: este pensava que a forma básica do enunciado – sujeito/verbo/complementos – induzia a presença de Deus, a gramática era uma aliada tácita de Deus («temo que nunca nos libertemos de Deus

---

<sup>208</sup>Cit. in Ricoeur, *op. cit.*, p. 435.

<sup>209</sup>Cit. *ibidem*, p. 438.

<sup>210</sup> «Presença que desaparece na sua própria irradiação, fonte escondida da luz, da verdade e do sentido, apagamento do rosto do ser, tal seria o retorno insistente daquilo que submete a metafísica à metáfora» (cit. de Derrida, *ibidem*, p. 439).

porque acreditamos ainda na gramática» - Derrida diria na fala). Como pode ser isto? É que a sintaxe implica que todo o verbo tenha um sujeito, donde que toda a ação precisa de um ator, donde a via aberta para figuras como Deus enquanto Causa Prima, Substância, Criador, Sujeito... preencherem, como uma luva, o «lugar» do actante. A sintaxe arrasta a nominalização do verbo, e a metafísica nasce no momento em que se resolve o verbo ser em substantivo (e lá temos a substância, a *substantia prima*, o *ens subsistens*, etc.).

Não é então difícil perceber que identificando o essencial da linguagem na escrita entendida como disseminação Derrida livra-se da ficção do sujeito, e das suas amplificações metafísicas, rasurando a possibilidade de Deus. Lembremos o que dissera Platão no *Fedro*, do texto escrito: é comparável a um órfão, privado de pai, isto é, do seu criador textual, pois o autor do texto deixou de estar presente para responder pela sua criação, para defender a sua criatura. Platão parece quase prefigurar a escrita de Derrida: sem presença, nem ausência, sem história, sem *archia*, sem *telos*... A escrita substitui assim a(s) transcendência(s): a linguagem deixa de ser vista como duplamente representativa e transitiva (do eu/mundo e, nos seus confins, possivelmente de Deus como o mais interior do íntimo ou como causa última da causalidade, como o elo extremo, a jusante, da cadeia das causas e efeitos).

Poder-se-ia perguntar o que é que esta imagem de uma escrita autotélica que lembra uma mónada única ou o *sfairos* parmenidiano, não por ser homogénea, mas por não admitir nada de exterior (será um *sfairos* internamente desagregado por endógena e perpétua fratura...) pode ter de libertador e excitante? A resposta está em que o que é fundamental na escrita não é essa opacidade autofágica, esse ocupar todo o cenário, mas a *indeterminação* semântica (*trace*), a *diferença* (*différance*) que resiste a toda a «clôture», a qualquer interpretação unívoca e definitiva, desconcertando toda a dialética, toda a teologia, toda a teleologia, toda a ontologia - motor anárquico que corrói todo o discurso dominante. Escrever, para Derrida, leva a escrever indefinidamente, numa deriva sem fim, sem *arque* ou *telos*, como a história que não conhece termo numa Luta Final ou num Conhecimento Absoluto, mas leva a mais história, e mais, e mais ainda.

Segundo Habermas, Derrida inverte assim o «fundamentalismo husserliano» sediando a força transcendental da origem na produtividade anónima e instituidora da história da escrita em vez de a radicar na subjetividade criadora, isto é, no já muito



depurado e reduzido *cogito* de Husserl<sup>211</sup>. Habermas usa aqui a estratégia polêmica de Heidegger em relação a Nietzsche (este, pensando destruir a metafísica, ou o platonismo, permanece aprisionado no seu edifício, como sucede em todas as inversões): crendo estar fora, Derrida permanece afinal no mesmo esquema, na mesma problemática, pondo-o simplesmente às avessas como Marx confessava em relação à dialética hegeliana. Também Rorty pensa que Derrida não evita candidatar-se «ao título de descobridor do vocabulário mais profundo e divertido»<sup>212</sup>. Por exemplo, quando sugere poder ser a *différance* «de uma certa e estranha maneira» «mais antiga do que a diferença ontológica ou do que a verdade do ser»<sup>213</sup>. Ou poder ser «a raiz comum de todos os conceitos opostos que marcam a nossa cultura»<sup>214</sup>. Derrida não escapa à tentação «de encontrar o ponto arquimediano», diríamos nós, por mais instável que ele seja, como uma partícula subatômica; de nomear o mais originário donde tudo deriva, de identificar uma origem absoluta do sentido.

São, quanto a nós, suspiros metafísicos pelo fundo dos fundos, pela raiz da árvore das bifurcações e que escaparam à vigilância do alter-ego antimetafísico. À garantia de que a *différance* não é nem uma palavra (não podendo ser elevada por isso a palavra-mestra) ou um conceito Rorty responde que tal é impossível, na sua ótica de wittgensteiniano nominalista, pois para qualquer vocábulo se tornar numa palavra basta ocupar um lugar num jogo-de-linguagem e, conceito, significa tão só a sua utilização<sup>215</sup>.

#### 4.6. Onde pára a metafísica?

Na nota final ao «Excurso sobre nivelamento da diferença genérica entre filosofia e literatura», Habermas observa que Heidegger, Adorno e Derrida investem contra «conceitos fortes de teoria, verdade e sistema» «como se vivessem ainda «como a primeira geração dos discípulos de Hegel, sob a sombra do “último filósofo”»<sup>216</sup>. É uma observação que perfilhamos e que estendemos desde já aos neosofistas que se debatem contra os moinhos de vento da «metafísica» e do «fundacionalismo».

---

<sup>211</sup> Habermas 1990 *O Discurso Filosófico da Modernidade*, p. 138.

<sup>212</sup> Rorty 1991 *Ensaio sobre Heidegger e outros*, p. 164.

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>214</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>215</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>216</sup> Habermas 1990 *O Discurso Filosófico da Modernidade*, nota 74, p. 199.

Deve-se notar, contudo, que Habermas parece não escapar a esse *pathos*, a esse caso particular de solipsismo filosófico, ao reagir intempestivamente a um suposto «regresso da metafísica», acenado por Dieter Henrich, na cena filosófica alemã<sup>217</sup>. O espectro platónico também se agita no seguinte comentário bem-humorado de Rorty: «Assim encontramos Hegel, Nietzsche, Heidegger, Derrida e comentadores pragmáticos como eu acotovelando-se pela posição de primeiro antiplatonista *radical* da história»<sup>218</sup>. Rorty pensa também que o destino da metafísica – entendida como aquele género da literatura que tentou criar vocabulários únicos, totais e fechados – replicará o da épica – género que deteve uma importante função histórica, mas que «agora sobrevive largamente sob a forma de autoparódia»<sup>219</sup>.

Já que se falou em inversões, também o cânone aristotélico que afirma a supremacia da lógica em relação à retórica é invertido por Derrida, escapando-se assim à normatividade do princípio da não-contradição. É importante sublinhar que se trata de uma inversão, de uma substituição da primazia, tornada um *leit-motiv* entre os neo-retóricos. Perelman sustenta a anterioridade da retórica relativamente à lógica, chamando a atenção para este facto básico: quem proclama a superioridade da lógica tem que convencer o seu auditório dessa mesma superioridade<sup>220</sup>. Convence primeiro e demonstra depois, diríamos. Em termos semelhantes raciocinava já Górgias (no diálogo platónico homónimo): o sofista é mais indispensável que o médico pois o médico, ou o sofista por ele, tem que *primeiro* persuadir o paciente a sujeitar-se a tratamento, antes de o tratar e curar.

Em todo o caso, é necessário acentuar que Chaïm Perelman, e o seu discípulo Michel Meyer, são neo-aristotélicos, recuperam a retórica aristotélica<sup>221</sup>, atualizando-a. A obra *La Nouvelle Rhétorique. Traité de l'Argumentation* aspira a reatar uma certa herança aristotélica, a dos *Tópicos* e *Analíticos*, valorizando os discursos que não são verificáveis

---

<sup>217</sup> Cf. Nota de Apresentação por António Manuel Martins a Habermas 2004 *Pensamento Pós-Metafísico*, pp. 15-17.

<sup>218</sup> Rorty, *Ensaio sobre Heidegger e outros*, p. 157.

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 170

<sup>220</sup> A obra de Perelman, Chaïm (e L. Olbrechts-Tyteca) 1959 *La Nouvelle Rhétorique. Traité de l'Argumentation* constitui um marco capital nesse movimento de retorno e revalorização académica da retórica da segunda metade do século XX.

<sup>221</sup> Na *Retórica*, Aristóteles isola como elementos constitutivos do discurso o *ethos*, o *logos*, o *pathos*, em que baseia respetivamente o discurso deliberativo, o judicial e o epidíctico. Por outro lado, qualquer argumentação bem conseguida resulta da combinação desses elementos referidos: o *logos* (a matéria da argumentação e sua disposição) do discurso do orador atende às características e aspirações do auditório (o *pathos*), e também apresenta a imagem que o orador quer dar de si (*ethos*).

pela prova lógico-experimental, ou seja, os das ciências humanas, do direito, da filosofia, das áreas que lidam com o que é preferível, aceitável ou razoável... Defendem que a faculdade humana de raciocinar e provar não se encontra restringida ao campo lógico-formal (a lógica aristotélica e a de Frege) mas que se exerce também através de raciocínios que não são deduções formalmente corretas, nem induções do particular para o geral. É o caso dos raciocínios dialéticos, identificados por Aristóteles como aqueles cujas premissas se compõem de opiniões geralmente aceites (por todos, pela maioria, ou pelos mais «esclarecidos»)<sup>222</sup>. Distinguem, no auditório, o universal, o particular e aquele constituído por um só interlocutor. Não há oratória que não parta de um acordo tácito entre orador e auditório. O fanático é aquele que impede a argumentação, que recusa sujeitar a tese a que adere e de que não dispõe de prova irrefutável ao crivo do debate e da livre discussão.

Por outro lado, eles assumem-se como adversários falibilistas do «absolutismo» das dualidades e dissociações filosóficas: ciência e opinião, objetividade universalmente admitida e a subjetividade incomunicável<sup>223</sup>. Outra dualidade é referida por Chaïm Perelman em *O Império Retórico*<sup>224</sup>: a do filósofo e a do retórico. Górgias responde a Parménides, que distinguia a via da verdade, garantida pela deusa, da via da opinião, própria dos homens, desdobrando uma tripla argumentação: o Ser não é, se existisse seria incognoscível, se cognoscível incomunicável. Também os *dissoi logoi* ou discursos duplos de Protágoras rebatem a ideia da verdade única. A primazia deve reconhecer-se ao retórico, como mestre da opinião, enquanto paladino que mantém os dois lados da questão, sobre o filósofo parmenidiano que entre duas proposições contraditórias urge o abandono de uma delas em nome da verdade. O filósofo aspira a verdades universais e impessoais, detendo a dialética socrático-platónica um papel purgativo ao pretender abalar as opiniões erróneas, evidenciando a sua contradição interna.

Acresce que é importante verificar que a revalorização da retórica propugnada por esses autores não quer ser alcançada à custa do menosprezo das ciências exatas, nem pôr em causa a operatividade dos raciocínios analíticos e impessoais. Noutros

---

<sup>222</sup> O exemplo e o entimema são as formas retóricas da indução e do silogismo. O exemplo distingue-se da indução por não partir de todos os exemplos e por aplicar uma conclusão geral a um novo particular (*Analítica Priora*, 69 a 16-19. O entimema, do silogismo por partir de premissas simplesmente prováveis e de signos, quer dizer, por tirar as causas dos efeitos e não os efeitos das causas (*Analítica Posteriora*, II, 27; *Retórica*, 1357 a 32, cf. Ross 1987 *Aristóteles*, pp. 50, 51).

<sup>223</sup> Cf. Perelman, *op. cit.*, p. 679.

<sup>224</sup> Perelman, Chaïm 1999 *O Império Retórico*, pp. 165, 166.

termos, eles são muito definidos, muito práticos, no seu projeto retórico: visam erigir tratados de argumentação não formal, cujas notas se opõem à lógica formal - não constrigente, pessoal e situada, pretendendo a adesão do auditório, exprimindo-se em linguagem natural necessariamente ambígua, sendo o seu critério o da verosimilhança dependente do acordo ou adesão). Distanciam-se da lógica formal afirmando uma outra racionalidade, mas não suprimem ou desvalorizam, como se disse, a lógica demonstrativa e axiomática assente em sistemas simbólicos formalizados. Eles são racionalistas (não cartesianos, evidentemente). Ora «racionalistas» é um epíteto que não convém de todo aos neosofistas. Pelo contrário, o projeto da neo-sofística desposa a crítica/denúncia da metafísica (e do racionalismo) operada pelos filósofos referidos. Fazem parte então da grande torrente da *Trahison des Clercs*<sup>225</sup>.

## 5. Sofistas, neosofistas e filósofos pós-metafísicos

Como já foi dito, a revalorização da sofística numa linha antifundacionalista nutre-se explicitamente das aperturas carreadas pelas críticas rortyana, heideggeriana, derridiana e outros afluentes da grande corrente do «pós-estruturalismo». As referências que se seguem constituem uma simples amostra desse conúbio, num registo impressionista que convém ao espírito antissistema dos autores a referir, não um inventário detalhado<sup>226</sup>.

Assim, Sharon Crowley deteta afinidades entre a Gramatologia derridiana e a sofística de Górgias, colocando a recuperação desse sofista sob a égide da gramatologia. A arte da retórica subtrai-se à metafísica da presença. As opiniões de Górgias sobre a linguagem situam-se no sulco do «pensamento alternativo», pois o retórico foca o seu discurso na audiência enquanto o filósofo, o metafísico da presença, procura a verdade que é de algum modo exterior à audiência, ao emissor (a ele, metafísico da presença). De Platão a Hegel a tradição metafísica persistiu no postulado de que existe fora da consciência percetiva uma realidade ou verdade que não é essencialmente modificada pela sua percepção por parte do sujeito. Górgias exime, em *Sobre a Verdade* ou *Sobre o*

---

<sup>225</sup> Célebre livro de Julien Benda na década de 20 do século passado que denunciava o ascendente do irracionalismo, permitido pela abdicação da vigilância da razão por parte dos intelectuais (e os monstros que esse sono engendraria).

<sup>226</sup> No grupo dos neo-sofistas, podem-se incluir autores como John Poulakos, Sharon Crowley, Victor Vitanza, Kathleen Welch, Susan Jarratt, Bruce McComiskey, Roger Moss, Jasper Neels.

*Não Ser*, o discurso de se conformar com a realidade, libertando todo o potencial pragmático da linguagem como meio de criação de ilusões, de excitar emoções. O *logos* é triunfantemente o senhor de si próprio. Mas esta despedida da «realidade» não dota o *logos* do retórico de um poder sem controlo, não o transforma num instrumento arbitrário de dominação? Não, Crowley insiste que o propósito de Górgias não é nem amoral nem nihilista<sup>227</sup>... A mesma autora num texto posterior defende que preocupações pragmáticas e políticas dos sofistas, combinadas com epistemologias cétricas, tornaram a retórica não só possível como necessária. A retórica da necessidade da retórica estriba-se na pluralidade e diversidade da vida real, dos contextos sócio-políticos<sup>228</sup>.

Numa perspetiva feminista<sup>229</sup>, Susan C. Jarratt em 1991 *Rereading the Sophists, Classical Rhetoric Refigured* julga a metafísica fundacional inerentemente opressiva ao encorajar, estabelecendo estruturas binárias, classificações hierárquicas de acordo com classe, género e raça, favorecendo uma classificação sobre a outra. Como alternativa a esta lógica opressiva, identifica o *nomos* sofista, definido como «a self-conscious arrangement of discourse to create politically and socially significant knowledge»<sup>230</sup>, capaz de fomentar práticas democráticas cada vez mais participativas, abolindo as hierarquias. O fim da metafísica fundacional significa a cessação das causas intelectuais que originaram ou justificaram a nível teórico as práticas sócio-políticas da dominação, da desigualdade, da exclusão, etc. Os sofistas, adversários da metafísica, estão assim do lado certo da história, «the sophists were all anchored in Athenian democracy»<sup>231</sup>. O logocentrismo da tradição platónica e aristotélica elege, por um lado, a retórica sofista, por outro, as mulheres como o pólo negativo em relação à filosofia e ao homem, respetivamente.

Por sua vez, J. Poulakos, em 1995 *Sophistical Rhetoric in Classical Greece*, preenche a polaridade sofista/filósofo com categorias coligidas de Deleuze, respetivamente, «o nómade» e «o despótico» como tipos antagónicos de pensamento, e de Certeau - o sofista como *bricoleur*, um taticista explorador do tempo, ou *kairos* e o

---

<sup>227</sup> Vide Crowley, Sharon 1979 «Of Gorgias and Grammatology».

<sup>228</sup> Vide Crowley, Sharon 1989 «A Plea of the Revival of Sophistry».

<sup>229</sup> Essa perspetiva transparece em títulos de trabalhos desta autora como 1990 «The First Sophists and Feminism: Discourses of The “Other”», ou 2000 «Rhetoric and Feminism: Together Again».

<sup>230</sup> Jarratt, Susan 1991 *Rereading the Sophists, Classical Rhetoric Refigured*, p. 60.

<sup>231</sup> *Ibidem*, p. 98. Essa estreita ligação é afirmada claramente por Platão em *Rep.* 493 a. É de notar, contudo, que neste passo o «bom povo» não é demarcado da ação deletéria dos sofistas vistos desfavoravelmente pelo cidadão comum, potencialmente apontados como os culpados dos problemas (atualmente, equivaleriam aos «os políticos»), pois os princípios desses mercenários eram os mesmos professados na *ekklesia* pelo povo.

filósofo como estratega, controlador do espaço conceptual. Duplo nomadismo dos sofistas, portanto: sem pátria fixa, são mercadores de ideias que desconcertam locais «economies of thought»<sup>232</sup>, isto é, viajam «from idea to idea» como erram de cidade em cidade. Enfrentando a subversão sofista, Platão, Aristóteles e Isócrates, representantes do pensamento «despótico», marginalizam ao mesmo tempo que se apropriam do discurso dos seus oponentes. Numa palavra, com os sofistas, «there is no truth, no unity, no *telos*»<sup>233</sup>, conceitos que prevalecem com o triunfo do pensamento «despótico». Em «Rhetoric, the Sophists, and the Possible», Poulakos liga a preferência da retórica sofista pelo possível sobre o real («a rhetoric of third alternatives») com a retórica da possibilidade que se encontra em parte nos escritos de Heidegger.

Para Victor Vitanza<sup>234</sup>, o alvo da terceira sofística<sup>235</sup> é dismantelar a «tradição ontológica» ou o «fundacionalismo». O campo e os adversários da batalha estão assim bem-definidos para neosofistas como Vitanza: de um lado está a filosofia, vista como o sonho das certezas, a procura de fundações ontológicas e epistemológicas; do outro, a retórica identificada como antifundacionalista, como o rosto próprio do antifundacionalismo. A terceira sofística vai além dos *dissoi logoi* da primeira, trilhando a antimetodologia dos *dissoi paralogoi* que desmontam os vestígios do conhecimento totalitário (totalizador ou sistemático)<sup>236</sup>.

---

<sup>232</sup> Poulakos, John 1995 *Sophistical Rhetoric in Classical Greece*, p. 31.

<sup>233</sup> *Ibidem*, p.189.

<sup>234</sup> Cf. Victor Vitanza 1991 «"Some More" Notes Towards a "Third" Sophistic», p. 119.

<sup>235</sup> Terceira, pois houve uma segunda. Contra a opinião de Willamowitz de que a segunda sofística fora uma invenção de Filóstrato (ao que parece apenas este autor cunhou o termo), tem crescido nos últimos tempos uma vaga de estudos sobre esse fenómeno cultural e literário, compreendendo autores do II e III sec. d. C. como Herodes Ático, Sexto Empírico, Apuleio, Luciano, Cássio Dion, Pausânias, Plutarco... Esta nova vaga é explicável, seja pelo efeito de contágio do sucesso da reabilitação da primeira sofística, seja por refletir problemáticas contemporâneas tão candentes como «identity politics» e multiculturalismo e que se podem resumir na pergunta «Como ser grego sob o domínio do império romano?» (S. Goldhill (ed) 2001, *Being greek under Rome: Cultural Identity, The Second Sophistic and the Development of Empire*). Subjazem a esta pergunta os escopos de definir os critérios de definição do ser-se grego, as atitudes gerais e particulares que a segunda sofística manifestou diante do domínio romano (acomodação, nostalgia, ressentimento, protestação...), se «romano» rima inteiramente com poder e «grego» com sujeição... Também é objeto de debate as notas do conceito de «sofista» nessa época. Para P. A. Brunt 1994 «The Bubble of the Second Sophistic», o sofista do século II era um retor virtuoso com uma grande reputação pública ou um orador epidíctico ou ambos. Por sua vez, Graham Anderson (1993 *The Seconde Sophistic: a Cultural Phenomenon in The Roman Empire*) vê na sofística imperial um fenómeno essencialmente cultural e literário, desprovido de interesse filosófico. Quanto à primeira sofística, recorde-se, há estudiosos que não lhe discerniam motivações filosóficas (cf. Classen 1976 *Sophistik*, pp. 246-247). Devemos observar, dada a temática que de momento nos ocupa, que a tensão entre retórica e filosofia (Platão) não é tão ostensiva na segunda sofística: por exemplo, Apuleio declarava-se filósofo platónico.

<sup>236</sup> Cf. Vitanza 1993 «Some Rudiments of Histories of Rhetoric and Rhetorics of Histories», p. 206.

São, todavia, precisos dois para que se fira batalha: não se vê hoje onde param os filósofos sonhando com certezas e totalidades. A mesma objeção vale para a dualidade rasgada por um autor consagrado nos estudos literários, Stanley Fish: ao «serious man» (fundacionalista) opõe-se o «rhetorical man» (antifundacionalista). Evidentemente, o fundacionalista procura firmar a investigação e a comunicação em algo mais estável e firme que a mera crença ou prática espontânea, enquanto o antifundacionalista ensina que não se podem colocar, ou responder a, questões de factos, de verdade, de validade, de correção e de valor (axiológicas), referenciando-as a realidades, regras ou leis extracontextuais, ahistóricas, não situadas<sup>237</sup>. Contudo, o autor confessa que quem como ele está «firmly convinced of the circumstantiality of his conviction will nevertheless experience those convictions as universally, not locally true»<sup>238</sup>. Ocorre perguntar donde brota esse anseio do universal, como é possível libertar a convicção da sua circunstancialidade, etc. Prosseguindo, as valências implicadas nesse eterno duelo são de natureza política: o fundacionalismo é típico da direita intelectual enquanto o antifundacionalismo anima a esquerda no seu intuito de revolução permanente<sup>239</sup>. A equação antifundacionalismo, retórica e «sofisma» é formulada nos seguintes termos: «another Word for antifoundationalism is rhetoric, and one could say without much exaggeration that modern antifoundationalism is old sophism writ analytic»<sup>240</sup>. Portanto, a retórica neosofista pode alegar que veicula o pendor mais subversivo da retórica (em contraste com a retórica neoaristotélica) na criação de quadros mentais que alavanquem a mudança social. A implicação entre teoria e ação, especificamente, entre a retórica neosofista e os progressos da democracia pode ler-se na seguinte citação de Bruce McComiskey: «This new sophistic rhetoric relies on three basic assumptions: first, knowledge(s) (that is epistemologies) can only be understood within the defining context of particular cultures; second rhetorical methods rely at least in part on probability, affect and kairos; and third, this relativistic rhetoric of the right moment supports democratic power formations that depend on the invention of ethical argument»<sup>241</sup>.

O que nos oferece dizer é que com esta fraseologia recai-se no pecado do essencialismo tão criticado como o estupefaciente próprio da filosofia/metafísica/onto-

---

<sup>237</sup> Cf. Fish, Stanley 1989 *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, p. 342.

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 467.

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 350.

<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 345 .

<sup>241</sup> Bruce McComiskey 2002 *Gorgias and the New Sophistic Rhetoric*, p. 13.

teologia: a essência da retórica, doravante considerada como a arte mais fundamental ou como a arte que abarca todas as outras, reside na sua formulação sofisticada. Antes deste desenvolvimento, toda uma abundante literatura, animada por um impulso ontologizante envergonhado, arquiteta o tipo do *homo rhetoricus*, em que julga reconhecer o próprio da condição humana. Uma das vias dessa tácita essencialização do homem na retórica é percorrida pela retórica epistémica, cuja tese central põe que o conhecimento é inerentemente retórico. Especificando, o conhecimento é um *constructo* retórico, pois os aspetos simbólico/linguístico do conhecimento são anteriores aos aspetos objetivo/mecânico, sendo a função retórica o aspeto dominante do processo simbólico. O conhecimento é o resultado da dialética entre forças linguísticas e sociais que se entrelaçam num determinado contexto. Destacamos aqui outra palavra-chave – contexto. Afirmção central do antifundacionalismo retórico e neosofista é a de que não existem, nem qualquer método que as atinja, entidades independentes do contexto sócio-político («context-independent») como o ser de Parménides, as Ideias de Platão, os factos, as impressões... De tudo nos podemos libertar, menos do contexto<sup>242</sup>.

Assim tendem a ler os neosofistas a afirmação de Protágoras do *homo mensura*: não existem quaisquer critérios «context-independent» exteriores aos seres humanos que os aplicam. Do seu agnosticismo tiram que não existe visão de sobrevoos, a privilegiada visão divina que paire por sobre as perspetivas particulares e parciais. Da possibilidade de tornar o *logos* fraco no mais forte inferem que qualquer versão ou ponto de vista prevalecente assenta, não na sua correspondência com uma realidade independente, mas na adesão de determinada audiência persuadida da sua verdade ou conveniência. Enfim, da afirmação de que «a contradição é impossível» a confirmação da inexistência de critérios exteriores às práticas linguísticas de seres humanos comunitariamente situados<sup>243</sup>.

---

<sup>242</sup> Em vez de dizer «homo rhetoricus» afirma-se a «retoricidade da linguagem», variação do princípio de que toda a linguagem é figurada, político-social e simbólica (cf. Eire, A. 2005 *La naturaleza retórica del lenguaje*, pp. 247-249). Os que se opõem a tal conceito são incuídos por este autor em «una amplia secta se pseudo-filósofos indocumentados y vergonzantes (porque producen vergüenza ajena) que va desde teólogos e integristas hasta los marxistas irrendentes y otros mandarines dialéticos... Estos esperpénticos sujetos pensantes criticam a Nietzsche, Freud, Foucault, Derrida y Rorty, a quienes, entre otras cosas, no entienden porque siguen pensando que no existió Copérnico ni la «revolución copernicana y que por tanto la Tierra sigue siendo el centro do sistema solar, y el hombre... es el centro del universo mundo, etc» (*ibidem*, pp. 247, 248). A. Eire nota que esses «dogmáticos pseudo-sabios», ao pronunciar a palavra «postmoderno» esboçam «un gracioso mohín de desdén e desprecio» (*ibidem*, p. 247), sugerindo deste modo que os críticos do pós-modernismo se situam na linha dos que se opuseram a Copérnico ou Galileu...

<sup>243</sup> Cf. Scott Consigny 1996 «Edward Schiappa's Reading of the sophists», p. 257.



Também Górgias é reclamado como construtivista, pois, nos seus textos remanescentes, mostra como as «verdades» convencionais sobre Helena, Palamedes e os guerreiros gregos podem ser viradas às avessas. O estilo parodiador e autoparodiador de Górgias serve o seu intento de expor a artificialidade e contingência de qualquer argumento<sup>244</sup>. Os sofistas são antidogmáticos, investindo contra as reivindicações de imutabilidade e fixidez. A eventual falta de seriedade do discurso *Sobre a Verdade* que era tradicionalmente alegada como justo motivo para arredar esse texto da discussão filosófica volveu-se numa qualidade aos olhos da neosofística e, mais amplamente, do espírito pós-moderno que entre o lúdico e o sério tende a preferir o primeiro.

O tratado de Górgias é considerado crucial no projeto de Barbara Cassin de realizar uma nova narrativa da história da filosofia, em que as doutrinas sofisticas constroem a filosofia a refletir sobre si mesma e a delimitar o seu escopo («The doctrine of the sophists is indeed an operator which serves to circumscribe and define the scope of philosophy»<sup>245</sup>). A obra efetua o trânsito da ontologia para a logologia (um termo que a filósofa recolhe de Novalis). *In toto*, o tratado constitui uma operação de *disiecta membra*, isto é, Górgias «dissects the way in which syntax creates semantics»<sup>246</sup> no poema de Parménides. A visão ontológica do verbo «é» conduz à confusão entre a função copulativa e existencial do verbo. A identidade entre ser, pensar e dizer leva a que tudo o que se pense ou diga exista... A ontologia é um efeito da logologia, no sentido em que o ser é «a speech effect»: mais que uma crítica da ontologia (o teu suposto ser não é nada senão um efeito da maneira como falas), o tratado redefine o ser: não um ser que já estava aí supostamente, mas o ser produzido pelo discurso. Segue-se que o primeiro princípio não é o ser é, mas «he who speaks, speaks», expressão que a autora respiga do escrito anónimo (referido habitualmente como pseudo-aristotélico) «Sobre Melisso, Xenófanes e Górgias» (980b 4).

Desvanecem-se ao mesmo tempo a presença do Ser, a imediatez da Natureza e a evidência do discurso que pretendia expressá-los adequadamente. O alcance desta revolução logológica é considerável: graças à «física» descoberta pelo discurso abre-se o caminho para a política criada pela palavra. Com os sofistas atinge-se a dimensão do

---

<sup>244</sup> Consigny considera a postura de Górgias a de um «ironist» caracterizado por Rorty como alguém que tem consciência da contingência das suas crenças mais importantes e dos seus desejos e que tem a lucidez de abandonar «the idea that those central beliefs and desires refer back to something beyond the reach of time and chance» (Scott Consigny, *op. cit.*, p. 257).

<sup>245</sup> Cassin, Barbara 2000 «Who's Afraid of the Sophists», p.107.

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 108.

político como *agora* para um *agon*: a cidade como criação da linguagem. A retórica dos sofistas visa criar o consenso requerido para consolidar «the social bond». Esse consenso, *homologesantas*, como é teorizado por Antifonte, é minimalista pois não exige que cada um pense a mesma coisa (*homonoia*), mas que apenas fale (*homologia*) e oiça (*homofonia*).

Aí temos então os sofistas como os criadores da política como expressão da pluralidade e diversidade, demarcada da noção platônica da unidade como um todo orgânico. É interessante que a autora bifurque neste ponto a Grécia de Heidegger e a Grécia de Arendt ou a Grécia que filosofa (a Grécia da *aletheia* que subordina a *polis* ao ser, a política à filosofia) e a Grécia que *philosophistize* (amalgama que recolhe também de Novalis), isto é, que reconhece a imanência da política pois a logologia sofista fez recuar a ontologia na sua imediatez. Arendt é aproximada de Antifonte, convergindo na especificidade do político - a primeira arredando do campo da política a perpetiva da verdade («to look upon politics from the perspective of truth... means to take one's stand outside the political realm»: a política realiza-se na competição entre *logoi*, governada pela lei do gosto, no sentido kantiano, a qual «can only “woo the consent of everyone else”», quer dizer, julgamos, apenas intenta persuadir e não coagir) e o segundo, a da natureza, no início de *Sobre a Verdade*<sup>247</sup>.

---

247 A reflexão de Cassin prossegue vendo na sofística o catalisador da regulação (ética, nomeadamente) da linguagem efetuada por Aristóteles, conectando esta clarificação reguladora com a psicanálise que quer ver sentido no significante aparentemente sem sentido (como o trocadilho de Freud ou o «parler en pure perte» de Lacan) e com o projeto de Karl-Otto Apel que visa constituir um *a priori* da comunidade comunicacional, a condição de possibilidade de um discurso significativo ou de uma significativa argumentação. O efeito da segunda sofística empurra a filosofia para a literatura – o tipo de ação discursiva de textos que não lidam primariamente com sentido (o lugar em que a segunda sofística opera é o do significante sem sentido, nas margens da ou na filosofia) conduz à articulação entre noções como *pseudos*, *plasma* e *historia*, cujo tricotado forma a categoria de ficção. A *apate*, ilusão, é ligada à *aesthesis*, à sensibilidade, na aceção de que *apate* exprime o liame entre aquele que fala e o que ouve, implicando o reconhecimento do *pseudos* como *plasma*. A literatura (novela) fala pelo prazer de falar em vez de falar para significar alguma coisa, é autoconscientemente *pseudos*, embora tangente à realidade (*historia*), criando «effects-monde» Mudou entretanto o paradigma da verdade: a sofística não tem que enfrentar acusações de autenticidade filosófica mas de inexatidão histórica. A *nemesis* da sofística muda da filosofia para a história. De qualquer modo, sob a *pax romana*, a literatura alcançou o seu devido lugar na *paideia* de tal maneira que retórica e cultura se foram convertendo em sinónimos.

Veja-se então que, segundo esta nova narrativa, são os sofistas da primeira e segunda vaga que fazem avançar a história do pensamento e da cultura: operam, primeiro, a passagem da adequação ontológica para o consenso político e cultural e, depois, através da ficcionalidade da sua logologia e retórica, abrem a porta ao nascimento da literatura, da novela (romance)... Quem diria que os sofistas alguma vez estiveram nas margens! Aliás, parece que os sofistas arranjam um alter-ego moderno, um oponente em filósofos e pensadores (Vaclav Havel, Joseph Moreau, Francois Furet, Allan Bloom, Alain

Uma evidência a mais de como a dualidade Platão/Sofistas permeia o horizonte acadêmico, tornando-se um *topos*, veja-se como Ian Hacking<sup>248</sup> caracteriza as presentes «science wars», em que se contrapõem, na explicação das ciências naturais (Física, Química, Astronomia...), construtivistas sociais e objetivistas. Opina Ian Hacking que construtivistas sociais e objetivistas preenchem papéis num drama de pensamento há muito delineado, isto é, representam atitudes filosóficas que se têm oposto desde a antiga Grécia. Por exemplo, Steven Weinberg inscreve-se na tradição do alto racionalismo que flui de Platão até Steven Hawking. Por seu turno, Bruno Latour e Andrew Pickering são «modern day sophists». Onde os «platonistas» veem natureza, estes sofistas modernos veem convenção, estando mais interessados na retórica da persuasão do que na prova da verdade. Neste domínio, a discussão é particularmente acesa pois da denegação da objetividade do conhecimento científico se deduz, alegam os objetivistas, que a descoberta de *quarks*, micróbios *et alii* não passaria de um *constructo* social e, portanto, no fundo, arbitrário... Replicam os construtivistas que o que está em causa é combater as pretensões totalitárias da «ciência», vista como o bastião da verdade objetiva cujo guardião é o cientista, avatar moderno do guardião platónico, perante o qual os leigos não podem senão obedecer.

Coleridge dizia que ou se nascia platónico ou aristotélico. No quadro mental que temos vindo a debater, muda-se o segundo termo para sofista, arrastando Aristóteles para a órbita do pólo platónico<sup>249</sup>. No entanto, é sempre possível desfazer ou diluir antinomias, mudar os termos do debate, isto é, no ponto em que nos encontramos, aproximar Platão e os sofistas. Antes de referir a algumas destas tentativas, voltamos ao tema da

---

Badiou...), que persistem na regulação ética da linguagem, denunciando o «relativismo», o «vazio»: «As ideology is lacking, we arte given moral lectures instead», *ibidem*, p. 113.

<sup>248</sup> Hacking, Ian 1999 *The Social Construction of What*

<sup>249</sup> Todavia, o «outro» de Aristóteles pode deixar de ser Platão para assumir a fisionomia dos sofistas... É o que se pode depreender das considerações seguintes de Pierre Aubenque: «De um modo geral, em vez de prolongar as respostas platónicas que considera pouco convincentes, Aristóteles retoma os próprios problemas tal como os sofistas os colocaram; desse ponto de vista, o aristotelismo é uma resposta à sofística, para lá de Platão, mais do que uma ramificação do platonismo», (*idem*, *Le problème de l'être chez Aristote* (1ª ed. 1962) apud «Introdução» *Sofistas: Testemunhos e Fragmentos*, p. 35, nota 40). A denúncia aristotélica dos paralogismos e falácias de que enfermava a argumentação sofística – a *techne logon* (basicamente, o desrespeito pelo princípio da não contradição), conduziu o filósofo, para além de demarcar a lógica da retórica, a gizar uma ontologia (e uma ética) que enquadrasse a plurivocidade do ser sem repelir o uno, isto é, a substância («o ser diz-se de muitos modos», etc). O estagirita é, contudo, perentório na sua condenação da sofística: «é uma sabedoria aparente, mas não real; e o sofista é um negociante de sabedoria aparente, mas não real» (*Refutações Sofísticas*, 1 165 a 21, apud *Sofistas: Testemunhos e Fragmentos*, p. 53).

«metafísica», como se congraça Platão e Aristóteles num mesmo modelo de pensamento e que mutações intelectuais condenaram a «metafísica» ao esquecimento

## 6. Das ruínas da metafísica, a filosofia possível, segundo Habermas

Retornando, então, ao tema da unidade de fundo da metafísica ocidental, começaremos por reportar a negligência de Habermas ao excluir Aristóteles e aristotélicos da tradição metafísica. Como se observou, tanto Platão como Aristóteles são habitualmente jungidos sob a égide da metafísica. Diz Habermas «Negligenciando a linha aristotélica, e talvez simplificando de um modo um pouco abusivo, designo por «metafísico» o pensamento de um idealismo filosófico que remonta a Platão e que se estende através de Plotino e do neoplatonismo, de Agostinho e Tomás de Aquino, Nicolau de Cusa e Pico de Mirandola, Descartes, Espinosa e Leibniz até Kant, Schelling, Fichte e Hegel». O ceticismo, o nominalismo e o empirismo são vistos como a oposição, mas enquanto tal «mantêm-se confinados ao horizonte das possibilidades de pensamento aberto pela metafísica»<sup>250</sup>. A crítica que se pode logo fazer consiste em chamar a atenção para essa negligência e essa simplificação abusiva (retire-se o «um pouco»), ou seja, dirige-se a essa decisão de excluir o aristotelismo (onde, em partes do seu sistema, se podem filiar realismo e naturalismo) em ordem a reduzir a tradição metafísica ao idealismo (com variações). É o que lhe contrapõe Henrich: «a metafísica enquanto tal não é antinaturalismo, como os exemplos de Aristóteles, Espinosa e Nietzsche poderiam facilmente mostrar» (sublinhado nosso)<sup>251</sup>.

Segundo Habermas, então, a metafísica era possível, e tinha os seus encantos, em tempos anteriores à viragem linguística<sup>252</sup> e à viragem pragmática. Antes de referirmos de um modo muito breve essas viragens, também de um modo breve apontamos os traços mais salientes da metafísica na ótica do filósofo alemão: pensamento da identidade, idealismo, *prima philosophia* como filosofia da consciência, o conceito forte de teoria.

---

<sup>250</sup> Habermas 2004 *Pensamento Pós-Metafísico*, p. 54.

<sup>251</sup> Apud Martins, António Manuel «Nota de Apresentação», in *Pensamento Pós-Metafísico*, p. 23.

<sup>252</sup> Para Rorty, essa viragem linguística, termo cunhado por Gustav Bergmann, constituiu uma tentativa desesperada e falhada de fornecer um assunto não empírico – o «significado», em vez de mente ou experiência, à filosofia, assegurando a sua autonomia através da configuração de um espaço próprio para ser tratado *a priori*, cf. Rorty, *Ensaio sobre Heidegger e outros*, p. 89 e ss.

O primeiro aspeto significa que a metafísica entende a relação abstrata entre o uno e o múltiplo como a relação fundamental, lógica e ontológica: o uno é logicamente o princípio ou a premissa, ontologicamente é o fundamento e a origem. À narratividade do mito (de que a filosofia grega herda o olhar sobre o todo) sucede a explicação dedutiva, como se dirá no racionalismo do sec. XVII, *more geometrico*. Da identidade parmenideniana entre pensar e ser extrai Platão a consequência de conferir natureza *conceptual* à unidade ou essência que subjaz à diversidade dos fenómenos. Esse caráter conceptual da ideia platónica (que deu depois em *forma rerum*) exhibe as notas de universalidade, necessidade e intemporalidade. Posteriormente, sob o fogo da crítica nominalista e empirista (as *formae rerum* não passam de *signa rerum* e, com Hume, as *res* não passam de agregados de impressões sensoriais), o idealismo ou a metafísica renovou-se, deslocando o fundamento do pensamento da identidade e da doutrina das ideias, do ser, para a subjetividade. Ao macro-paradigma do ser sucede o da consciência ou do sujeito. Modificada, transitando da ontologia para a gnoseologia (Habermas diz «mentalismo»), as pretensões da metafísica ainda se mantêm de pé. Kant e Hegel ainda permanecem sob a tutela da metafísica pois reproduzem em moldes novos «a primazia da identidade sobre a diferença e da ideia sobre a matéria»<sup>253</sup>. Por falar em primazias, também é «metafísico» a supremacia da teoria sobre a prática: a via teorética, e a vida consagrada à contemplação (*bios theoretikos*), constituem o «acesso privilegiado à verdade», prometendo o contacto com o extraquotidiano. Se bem que desligado de conceitos sacros ou de privilégios sociais elitistas, esse conceito forte de teoria subsiste na tradição universitária alemã até Husserl, inclusive, ao pressupor a distanciação do contexto das experiências ou dos interesses quotidianos.

O que sacudiu o privilégio atribuído ao conhecimento filosófico foi primeiramente o advento do método experimental das ciências a partir do século XVII; depois, no século XIX, o das ciências histórico-hermenêuticas, que realçam as dimensões de finitude em oposição a uma razão não situada e totalizante e as vagas oitocentistas do vitalismo, do materialismo e outros, que, com a tónica que colocam no mundo da vida, da técnica, das relações de produção, corroem o primado da teoria sobre a prática, mostrando a insuficiência explicativa da relação sujeito/ objeto.

Acossada, a filosofia tem direito apenas no Positivismo de Mach a gizar uma imagem científica do mundo, em Dilthey, a reconhecer mundividências incomensuráveis

---

<sup>253</sup> Habermas, *Pensamento Pós-Metafísico*, p. 57.

entre si, ou no Círculo de Viena, a reduzir-se à epistemologia, reflexão sobre a metodologia das ciências. Por seu turno, a Fenomenologia e a Filosofia Analítica procederam a uma espécie de divisão de trabalho, demarcando uma área temática filosófica, provida de método filosófico próprio. Porém, diz Habermas, a Antropologia, a Psicologia e a Sociologia não ficaram muito impressionadas com tais demarcações «e invadiram os santuários da filosofia»<sup>254</sup>.

Restava, diz Habermas, a viragem para o irracional, em que insere Jaspers (iluminação da existência e fé filosófica), Kolakowski (filosofia como mito complementar da ciência), Wittgenstein (terapêutica da linguagem), Derrida (atividade de desconstrução), Adorno (dialética negativa). Resta assim à filosofia, numa réplica novecentista da teologia negativa (dizemos nós), dizer o que não é, o que não quer ser<sup>255</sup>.

Quem seguiu Habermas até aqui começa-se a perguntar o que que ele tem para oferecer. O que resta à filosofia, na sua perspectiva? Não pode deixar de abdicar de um método próprio, de uma área temática própria, de um estilo próprio, numa palavra, de um acesso privilegiado à verdade. Deve persistir na sua obstinação em colocar interrogações universalistas, em erigir um processo de reconstrução racional, apoiando-se desta vez «no saber intuitivo, pré-teórico de sujeitos competentes na fala, na ação e no juízo». Quer isto dizer, dizemos nós, que a filosofia desceu à rua, ao café, ao mundo do *common sense*?

Sim, por um lado, porque a filosofia enraiza no mundo da vida; por outro lado, não, porque se opõe, sempre se opôs a atitudes naturais, acríicas. Esta ambiguidade (pertença e distanciação ao mundo da vida, ao saber quotidiano) permite que a filosofia possa desempenhar «um papel aquém do sistema científico: o papel de intérprete que medeia entre as culturas de peritos da ciência e da técnica, do direito e da moral, por um lado, e a prática comunicativa do dia a dia de outro, por outro – fazendo tudo isso de um modo análogo ao da crítica literária e artística que servem de mediadoras entre a arte e a vida»<sup>256</sup>. Quer dizer, há ainda espaço para a filosofia desde que incorpore nas suas pretensões universalistas os dados das viragens linguísticas e pragmáticas. Fica registado, notamos nós, que para os montanhesees do tribunal antimetafísico a filosofia não pode renunciar por completo à referência ao todo característica da metafísica<sup>257</sup>.

---

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>257</sup> Cf. *ibidem*, p. 63.

Viragem linguística é o nome que se dá à passagem da filosofia da consciência (introspetiva) para a filosofia da linguagem<sup>258</sup>.

O estatuto do sujeito como o originário e o incondicionado sofreu evidentes abalos com Darwin e Freud, porém, Habermas elege Frege, Peirce e Saussure como os agentes dessa viragem linguística que subtrai o pensamento filosófico às aporias que o vaivém entre materialismo e idealismo cria e promete uma solução para o problema da individualidade. Já Humboldt criticava a ideia da linguagem como um instrumento de comunicação que permanece exterior ao conteúdo dos pensamentos. A linguagem está aí, é pública, o mundo das expressões e estruturas gramaticais é objetivo.

Opostamente, uma filosofia da consciência não linguística nunca pode escapar à suspeita de subjetivismo, dado que a descrição de representações mentais ocorre sempre dentro de um sujeito que flete sobre si, introspectivamente. O semantismo de Frege esclarece as proposições assertóricas, abstraindo do sujeito falante, da situação interlocutória, do contexto. Mas a análise linguística só ajuda a renovar, a ressituar a filosofia do sujeito quando, além da estrutura proposicional, se descobre a dimensão performativa (com Wittgenstein e Austin), associando-se a pragmática à semântica. Diz Habermas que a formação de consensos no agir comunicativo implica fortes idealizações – que toda a gente numa conversa quis dizer a mesma coisa com aqueles termos, que aquilo que um locutor afirma como válido aqui e agora, num dado contexto, transcende pela sua pretensão todos os padrões de validade situacionais, locais. A descoberta da

---

<sup>258</sup> Naturalmente, uma das vias da revalorização do pensamento dos sofistas consiste em elegê-los como aqueles que colocaram a linguagem (o *logos*) no centro do debate de ideias na segunda parte do sec. V a. C. em diante (cf. nota 50, deste trabalho). A cisão entre as palavras e as coisas é tematizada, nomeadamente por Górgias, na terceira tese do seu texto *Sobre o Não Ser*: «De facto, aquilo com que nos referimos às coisas é a palavra, mas a palavra não é nem o que aparece aos nossos olhos nem o ser; por isso, aos outros não indicamos o ser, mas a palavra, que é outra coisa, diferente das realidades visíveis» (versão de Sexto Empírico, apud Várzeas 2009 *A Força da Palavra no Teatro de Sófocles*, p. 138). O carácter problemático do *medium* linguístico conduziu a reflexões como a *orthoepia* de Protágoras ou à sinonímia de Pródico, menos na diretriz do referente do que na vertente comunicacional (para bem persuadir, ganhas em aplicar os termos corretos...). Os ecos dramáticos desse deslçamento, as suas repercussões éticas e políticas, não só entre as palavras e as coisas, como sobremaneira entre a idoneidade do emissor (e das suas *erga*) e as palavras e promessas que enuncia são abundantemente rastreáveis em Eurípides (por exemplo, Etéocles n.º *As Fenícias* nos vv. 499-502, o qual repara que a discórdia impera entre os homens por as palavras – belas palavras como sabedoria e beleza – não significarem a mesma coisa para todos os homens. É uma pena que a injustiça, o dolo, a traição etc. não soem a falso, num timbre logo reconhecível, como lamentam Hécuba (*Hécuba*, vv.1187-1191) e Teseu (*Hipólito*, vv. 928-931).

Na terminologia de Habermas (que herda os termos, entre outros, de Austin – *How to do things with words*), na atividade e reflexão dos sofistas referidos, encontra-se *in nuce* a perceção da dimensão pragmática ou performativa das palavras, dos efeitos ilocutórios e perlocutórios do discurso.

pragmática com estes brilhos ideais permite também ultrapassar a abstração estruturalista, que exclui os sujeitos como epifenómenos laterais, acidentais. Os pronomes pessoais atestam que locutor e ouvinte subsistem como *ego* e *alter ego*. Voltando a sua face para o mundo da vida, da prática comunicativa do dia a dia, a filosofia descobre, operante, a razão nas pretensões de verdade proposicional, de correção normativa, de sinceridade subjetiva. Uma razão portanto situada, intraquotidiana, colada à *ordinary language*, renunciando com alívio ao céu abstrato das ideias e ao claustro do santuário íntimo do sujeito transcendental.

## 7. Sofistas/Platão: não tão opostos assim

Retornando à polaridade Platão/ Sofistas, uma tentativa de esbater a alteridade do pensamento dos sofistas em relação à tradição filosófica inaugurada por Platão e Aristóteles encontra-se em Frank D. Walters, no seu artigo «Gorgias as Philosopher of Being: Epistemic Foundationalism in Sophistic Thought»<sup>259</sup>, o qual situa filosofia e retórica sobre o pano de fundo da problemática epistémica, vista como «fundacional». O problema do conhecimento e da representação do conhecimento é tão central no pensamento sofista como no pensamento platónico-aristotélico, diz. Os sofistas são fundacionalistas no sentido em que concordam com os seus rivais acerca da prioridade do problema do Ser (assim formulado - «what it is, how it is know, and how it should represented») como sendo o grande projeto da vida racional e moral de uma pessoa. Diferem ao colocar o acento na linguagem, insistindo que o Ser só pode ser conhecido na e através da linguagem enquanto Platão e Aristóteles visam essências extralinguísticas...<sup>260</sup>. A dialética platónica pressupõe que, uma vez encontrada a verdade, cessa a demanda do conhecimento. Entre argumentos contrários apenas um deve ressaltar como verdadeiro.

Pelo contrário, a antilogia sofística constitui um processo contínuo e recursivo, em que um dado conhecimento adquirido constitui um ponto de partida, um novo *logos* para a continuação do processo antilógico. Por outras palavras, a dialética enfrenta as dicotomias, tentando ultrapassá-las, e visando por fim eliminar a diversidade de perspetivas; a antilogia mantém que o conhecimento é vertebrado por dicotomias e só merece o nome de conhecimento se as mantiver em tensão recíproca no discurso: teses

---

<sup>259</sup> Vide Walters, Frank D. 1994 «Gorgias as Philosopher of Being: Epistemic Foundationalism in Sophistic Thought»

<sup>260</sup> Cf. *ibidem*, pp. 144, 145.



contrárias são plausíveis em si mesmas, escapando à disjunção entre verdadeiro e falso. O discurso não pode ser contrastado diante de um Ser independente a que se tem acesso por uma via extralinguística. Górgias concilia a impossibilidade do conhecimento (absoluto) com a crença de que o conhecimento constitui uma «a valid human response to life, the life of polis, and the problem of the state»<sup>261</sup>.

Em *Plato: The Invention of Philosophy* (1998), B. Williams declara que «the bulk of this book is devoted to showing that Plato followed closely in the footsteps of the most important Sophists and especially of Gorgias and that entire conception of the art of philosophy writing was essentially sophistic»<sup>262</sup>. Sob esta perspectiva, Platão deve muito à sofística, refinando suas noções e técnicas, em vez de rejeitá-las. De um golpe, corta-se pela base a oposição sofistas/Platão, enfatizando a continuidade. Aliás, a obra de Platão não alberga qualquer Teoria das Formas (ideias) senão uma concepção geral de Forma, não uma Teoria senão Teoria – «He did think, at least at one period, that pure studies might lead one to a transforming vision... But he never thought that a theory would, at some suitably advanced level, explain the vital thing you needed to know»<sup>263</sup>.

Regressando à original relação de forças, em *Conditions* (1992), um filósofo contemporâneo gaulês, Alain Badiou, reatualiza o gesto platónico, enfrentando a moderna sofística (Nietzsche e Wittgenstein) e a sua versão contemporânea (Lyotard, Rorty, Vattimo, Derrida). A sofística não só distingue o campo da filosofia como constitui a pedra de toque da autoconsciência filosófica: «every definition of philosophy must distinguish it from... sophistic»<sup>264</sup>. Contudo, a filosofia mantém-se de pé se mantiver essa

---

<sup>261</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>262</sup> Williams, *The Invention ...*, p. 19.

<sup>263</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>264</sup> Alain Badiou 1992 *Conditions*, p. 59, apud Barbara Cassin 2000 «Who's afraid of the Sophists? Against Ethical Correctness», p. 116. A posição de Badiou pode ser enquadrada num movimento de resistência ao pós-modernismo. A apreciação de S. Žižec, que transcrevemos, serve para confirmar o antiplatonismo *de jure* do pós-modernismo: «Badiou is clearly and radically opposed to the postmodern anti-Platonic thrust whose basic dogma is that the era when it was still possible to ground a political movement in a direct reference to some eternal metaphysical or transcendental truth is definitely over, and, the experience of our century having proved that such a reference to some metaphysical a priori leads to catastrophic 'totalitarian' social consequences, the only solution is to accept that we live in a new era deprived of metaphysical certainties, an era of contingency and conjectures, and in a "society of risks" that renders politics a matter of phronesis, of strategic judgments and dialogue, not of applying fundamental cognitive insights. What Badiou is aiming for, against this postmodern doxa, is precisely the resuscitation of the politics of (universal) Truth in today's conditions of global contingency.» (Žižec, S. 1998 «Psychoanalysis in post-marxism», p. 240). Prestando o devido preito à ironia, é surpreendente que universalistas marxistas como Badiou e Žižec, que mantêm que uma teoria verdadeira, assente nos factos, é indispensável à ação revolucionária, chamem em

polaridade. Nos termos do intelectual francês, «Philosophy must never give way to antissophistical extremism», porquanto «when it nourishes the dark desire to go away with the sophist once for wall, philosophy goes astray»<sup>265</sup>. O filósofo não deve tentar erradicar o seu outro, antes manter o sofista como seu oponente, preservando assim a tensão recíproca, o *polemos*, o arco esticado que aguça o pensamento<sup>266</sup>. Não deve tentar abolir a sua sombra parda.

No reconhecimento de um outro perante o qual a filosofia platónica se define tem sido recortada outra figura: o poeta, particularmente, o poeta trágico. Na estimulante versão de Benjamin, em *The Origin of German Tragic Drama*<sup>267</sup>, todo o projeto filosófico platónico é animada pela ambição de desentronizar a tragédia enquanto fábrica de mitos, substituindo os enredos modelares glosados pelos tragediógrafos pela lenda de Sócrates, a lenda do herói da verdade cuja exemplaridade foi sancionada pelo heroísmo com que enfrentou uma iníqua condenação à morte.

Contudo, dado o novo prestígio da retórica, defensores recentes de Platão tendem a ressaltar que o repúdio platónico da retórica não foi total, apontando para uma mudança de atitude ao longo da sua obra, desde *Górgias* passando pelo *Fedro* até a *Leis*<sup>268</sup>. Observa-se com toda a razão que, tal como sucede em relação à poesia<sup>269</sup>, a desaprovação platónica deve ser contrabalançada *cum grano salis* pelo domínio magistral que a obra platónica revela dos recursos da retórica, entendida esta num duplo sentido: primeiro, como arte da expressão eloquente, oral ou escrita, a arte de bem usar da

---

seu socorro o «espiritualista» Platão. O ponto que nos parece incontroverso é que o *a priori*, o dogma, a ortodoxia atualmente reinantes são efetivamente pós-modernos e sofisticos: Barbara Cassin, dada a presente relação de forças, deveria modificar o título substituindo Virginia Wolf, não por sofistas senão por universalistas.

<sup>265</sup> *Ibidem*, p. 73, apud Cassin, *op. cit.*, p. 116.

<sup>266</sup> Cf. *ibidem*, pp. 74, 75; apud Cassin, *op. cit.*, p. 116.

<sup>267</sup> Benjamin, Walter 2005 *The Origin of German Tragic Drama* (capítulo «tragic, forensic and Platonic dialogue»).

<sup>268</sup> Neste último livro, a apresentação das leis são precedidas por proémios cujo fito é fazer compreender o cidadão comum acerca da necessidade de determinada lei, contendo assim um teor protréptico. Esses preâmbulos não visam persuadir no sentido em que os cidadãos possam escolher rejeitá-las, antes é um esclarecimento do inevitável, a apresentação do porquê da obediência.

<sup>269</sup> Sobretudo na *República*, em que Sócrates advoga o banimento dos poetas em nome da justiça (a tragédia é condenada especificamente em 568b e 597e). Este gesto antipático deve ser situado no todo do projeto platónico de reformar radicalmente a sociedade do seu tempo. Gadamer, em «Plato and the poets», in 1980 *Dialogue and Dialectic Eight Hermeneutic Studies on Plato*, defende que Platão opõe-se a toda a cultura política e cultural do seu tempo, convicto de que apenas a filosofia podia salvar o estado. Aspirava a instituir uma nova *paideia* em que a filosofia rompesse as fundações poéticas da educação ateniense (cf. *ibidem*, pp. 47, 48 e 58).

palavra para convencer. A «verdade» em Platão é ornamentada. Segundo, como arte de vencer na disputa e na argumentação: por exemplo, o dialeto Sócrates triunfa sobre Górgias no diálogo homónimo, graças à figura de retórica do poliptoto<sup>270</sup>. Mas, se no *Górgias* a retórica é posta de lado inapelavelmente como uma *techne* falsa, incompatível com a procura sincera e rigorosa da verdade (apenas a dialética ou filosofia podem assegurar a apreensão da verdade, assegurando uma vida virtuosa e correlativa *eudaimonia*), no *Fedro* entreabre-se a porta para uma retórica filosófica, dimanando dessa procura<sup>271</sup>. A procura da verdade cria beleza no seu caminho. Podes falar bem, podes ser eloquente, podes apelar à emoção, desde que fales ou procures a «verdade», estejas de boa-fé, sujeitando-te ao espírito cooperativo da dialética.

Por outro lado, para combater a imagem do Platão reacionário, tradicionalista e dogmático, sublinham-se as virtualidades dialógicas, passe-se a redundância, da sua forma literária predileta – o diálogo. Não é tanto a conclusão, o ponto final das discussões, que o diálogo platónico procura alcançar, mas expor o vivo desenrolar da investigação dialética, incessante. Platão anela, não tanto a possuir a verdade, quanto a deixar-se possuir por ela. O filósofo acreditava que no pensamento humano permanece um elemento essencial de indeterminação e indefinição: daí ter preferido o circunlóquio ao pronunciamento direto, a conversação inconclusiva ao «dogma»<sup>272</sup>. O suposto núcleo da filosofia de Platão, a teoria das ideias, salienta-se, não conhece uma explanação definida

---

<sup>270</sup> Cf. Levett, Brad 2005 «Platonic Parody in the “Gorgias”», p. 216. Esse expediente retórico consiste em repetir uma palavra nas suas variações morfológicas e flexionais (ora como adjetivo, ora como substantivo...), usado por Sócrates quando implica que todo aquele que aprende x é um x<sup>ef</sup>, ou seja, só sabe de carpintaria quem for um carpinteiro, de música, quem for músico... só sabe de justiça quem for justo, quem souber e praticar a justiça...

<sup>271</sup> Sendo indiscutível que a tese geral do livro é a de que a retórica não é sequer uma *techne*, tão só uma habilidade, é possível rastrear referências positivas à retórica em certos pontos: no final da discussão entre Sócrates e Polo, onde aquele concebe a utilidade da retórica na erradicação da injustiça (480 c); na descrição, feita por Sócrates, do *orthos rhetorikos*, do orador ideal (504 c-d); no fim do livro (527 c), onde se conclui que a retórica deve estar sempre ao serviço da justiça (vide P. G. Castillo 1997 «Retórica y Filosofía en Platón», pp. 183, 184). Este autor pretende assinalar pontos débeis na nitidez no contraste entre dialética e retórica, em *Górgias* e no *Fedro*. Chama à colação G. Colli que, em *Filosofia dell'espressione*, 1969, «llega a decir que “Platón, en todo y por todo, es un **homo rhetoricus**”», Castilho, *op. cit.*, p. 181, nota 2.

<sup>272</sup> Nesta hermenêutica, sobressai Gadamer, que adverte: «Any interpretation of Plato's thought true to his intent must make use of what the dialogues only hint at without actually stating» (Gadamer *Dialogue and Dialectic*, p. 140). Pode-se objetar a esta leitura de um Platão eternamente propedêutico e didático que o filósofo estabelece doutrinas (para não falar das «doutrinas não escritas») na expressão conversacional das suas obras, facto evidente ao seu discípulo mais famoso que as rejeita, construindo outras doutrinas.

e final, não se cristaliza num sistema fechado. Como afirma Gadamer, «Plato was not a Platonist who taught two worlds»<sup>273</sup>.

Essa apologética (a ênfase no Platão inquieto em detrimento do Platão doutrinal) pode ter o indesejável efeito colateral de chamar a atenção para a forma de tratado expositivo, característica da obra de Aristóteles, sacrificando-se a reputação do discípulo para proteger a do mestre. Mas tal visão, leve e livre, do diálogo platônico é contestada por neosofistas que alegam a sua feição arbitrária porquanto ele é condicionado por regras prescritivas/constritivas que conferem o controlo, o comando do debate ao questionador sobre o questionado. Opostamente, o discurso longo típico da oratória é basicamente democrático, expondo-se ao julgamento popular e submetendo-se apenas à regulação social, cujas modalidades incluem a cooperação, o consenso e a refutação.

Reportando-nos a *Protágoras*, o sofista homónimo nota, com alguma mordacidade, que Sócrates é irreprimivelmente indagador (351 e), não se cansando de levantar problemas. Como quem diz: é mais forte do que ele. Nessa obra, a personagem Hípias, outro dos nomes célebres da sofística, observa, por outro lado, que Protágoras se derrama num mar de discursos onde não se avista terra (338 a). Continuando a dar crédito a Platão, porém, grandes sofistas como Protágoras e Górgias eram ambos virtuosos nos dois tipos de discurso, *makrologia* e *brachylogia* (*Prot.* 334e-335c; *Fedro* 267b), sendo claro que nenhuma dessas formas de exposição seria típica ou exclusiva, fosse dos sofistas, fosse até de Platão que não escreveu apenas diálogos (*As Leis*; a *Carta VII...*)

Outra estratégia de combate do atual defensor de Platão (que queremos apenas sugerir) passará por aproveitar o presente *kairos* do reinado do humor e da ironia, chamando a atenção para esse lado chistoso, zombeteiro e sarcástico da obra platónica. Esse aspeto não passou despercebido na antiguidade, já pelos adversários coetâneos mais notórios de Platão, já pelos seus admiradores posteriores mais célebres. Por exemplo, segundo o testemunho de Ateneu (*Aten.* 11. 505 d; DK 82 A 15<sup>a</sup>), Górgias terá comentado, ao ler o escrito platónico que intitula, que tão bem sabia Platão ridicularizar; Cícero, pelo seu próprio punho (*De oratore* 1. 11. 47), confessa que Platão lhe parecia um

---

<sup>273</sup> Apud Petruzzi, Anthony P. 1966 «Rereading Plato's Rhetoric», p. 5. Apoiando-se nesse «Framework» gadameriano, contra a leitura de Heidegger do «esquecimento» da *aletheia* efetuada pela teoria da verdade como correspondência, firmada pelo autor da alegoria da caverna, A. Petruzzi argumenta que «for Plato truth is relational, processual, and disclosive» (*ibidem*, p. 6 e ss.).

orador consumado mesmo que nessa obra troce dos oradores<sup>274</sup>. Um traço de carácter, uma locução, um ademane, uma mania salientam comicamente personagens menores como Querefonte, Menéxeno, Apolodoro, Aristodemo, Hipótales, os duos Laques e Nícias, Eutidemo e o seu irmão, e Íon, Êutifron...<sup>275</sup>. A comédia do incidente ocorre por todo o lado, principalmente nas cenas iniciais, mas também no remate dos diálogos: *Cármides* abre com Sócrates a ser arrastado quase à força pelo impetuoso Querefonte, que o faz sentar junto de Crítias (*Carm.* 153 b, c), *Lísias* fecha com a irrupção em cena dos tutores de Lísias e Menexeno, aquecidos pelo vinho, arengando e injuriando em dialeto (*Lis.* 223)<sup>276</sup>. O próprio Sócrates é apresentado com salpicos de humor (*Apologia* 30e, *Teeteto* 149<sup>a</sup>, *Banquete* 215 e ss.). Os grandes poetas, a começar por Homero, não escapam inteiramente a observações facetas e sarcásticas, quanto mais os rapsodos, os etimologistas, os tragediógrafos contemporâneos de Platão (como aqueles, já nossos conhecidos, que recorrem ao *deus ex machina* quando se veem em apuros, em becos sem saída dramáticos...). Não se vê assim, diremos, como os grandes sofistas como Protágoras e Górgias teriam podido subtrair-se ao irresistível espírito de comédia platónico<sup>277</sup>.

Enfim, uma apologia minimalista do autor de *Hípias (Maior e Menor)* poder-se-ia formular desta maneira: já que Platão deixou de dar que pensar ao menos ainda nos faz rir. Porque têm piada, os escritos do filósofo continuam a ter público, merecem ser lidos, pelo menos enquanto durar o reinado do humor e da distração.

---

<sup>274</sup> Cf. Levett, Brad, *op. cit.*, p. 210. Levett esclarece que esse comentário do sofista é certamente não histórico, apócrifo, valendo, porém, o testemunho de Ateneu, com o de Cícero, como indicações seguras de que a antiguidade via *Górgias* como uma paródia. O escopo do seu artigo é mostrar como a paródia se concretiza a um detalhe ainda não reconhecido.

<sup>275</sup> Ver Greene, W. Chase 1920 «The Spirit of Comedy in Plato», pp. 64-65.

<sup>276</sup> *Ibidem*, pp. 65, 66.

<sup>277</sup> Não obstante «the deeply ironical appreciation», «Plato goes out of his way to be fair to Protagoras, giving him some of the best arguments in the dialogue that bears his name» e «Socrates treats Gorgias with signs of respect», embora «Rhetoric is for Socrates, as for Plato, another false idol» (*ibidem*, p. 68). Já de *Hípias*, no *Maior*, a caricatura é ferina (ver Sciappa de Azevedo 1989 «Introdução» *Platão: Hípias Maior*, pp. 11-16).

## 8. «The Big Rhetoric»

Pode-se perguntar o que é que achamos desse retorno da retórica. Na ordem dos «factos», há que simplesmente registar esse retorno e essa vitória. Com efeito, Herbert W. Simons fala numa «rhetorical turn» numa variedade de disciplinas. A crescente popularização da retórica assume a forma, nos jornais e convenções da *National Communication Association*, de «retórica de X», em que X pode ser considerada literalmente qualquer coisa<sup>278</sup>. Pode chamar-se de «Big Rhetoric» a posição teórica de que tudo ou virtualmente tudo é retórico<sup>279</sup>. Sinceridade? Diz antes retórica da sinceridade. O seu distante orago bem pode ser Górgias que proclamava uma espécie de onipotência da retórica: «ela reúne em si e tem sob a sua jurisdição todos os poderes»<sup>280</sup>. A *persuasão* dotaria o discurso de um poder mágico, enfeitiçante, habilitando o orador a seduzir e a forjar a alma do seu auditório ou interlocutor.

Na ordem dos comentários, que são livres (os comentários são livres, mas factos são factos como se costuma dizer...) pensamos que a teoria da «Big Rhetoric» conquista uma vitória de Pirro: uma noção que pretende significar tudo acaba por não significar nada. Uma reabilitação não pode triunfar na indefinição ou no vazio, isto é, no apor de um qualificativo, no caso «retórico», a qualquer situação comunicativa. É como dizer de tudo que é «político» ou «cultural»<sup>281</sup>. Mas, sobretudo, julgamos que os defensores e os entusiastas da retórica demonstram, não raro, uma grande dose de ingenuidade e de

---

<sup>278</sup> O estudo da tragédia tem sido permeável a esta torrente. Repare-se na seguinte afirmação da natureza fundamentalmente retórica do dom de Melpómene: «The agon is the element which reminds us that tragedy shared with de law courts, the epideictic displays of the sophists and the Assembly of Athens itself, a fundamentally rhetorical nature», N. T. Croally 1994 *Euripidean Polemics. The Trojan Women and the function of tragedy*, p. 135, apud Várzeas, *op. cit.*, p. 32, nota 31.

<sup>279</sup> A vaga de estudos retóricos espalha-se também no mundo académico alemão. A este respeito, ver a recensão de Daniel M. Gross, 2006, às seguintes obras: Joseph Kopperschmidt (ed) 2004 *Rhetorische Anthropologie: Studien zum Homo Rhetoricus*; Stefan Metzger e Wolfgang Rapp (ed) 2003 *Homo Inveniens: Heuristik und Anthropologie am Modell der Rhetorik*; Peter D. Krause (ed) 2004 *Rhetorik und Anthropologie*. O autor da recensão pensa que essa viragem antropológica da retórica e, reciprocamente, a viragem retórica na antropologia permanece um fenómeno sobretudo alemão, saudando os estudos referidos como um poderoso contrabalanço da perspectiva tipicamente francesa e anglo-americana de encaixar a retórica nas dualidades «mind/body, logos/pathos, truth/fabrication» (Gross 2006, p. 440).

<sup>280</sup> Platão 1991 *Górgias* (Int., trad. e notas de M. O. Pulquério), p. 42.

<sup>281</sup> Sobre o alastramento incontrollável de termos, dizia o já referido F. Jameson que «everything in our social life, from economic value and state power to practices and to the very structure of the psyche itself can be said to have become 'cultural'» Jameson 1991, *op. cit.*, p. 48). A angústia de Jameson era que tal discurso inclusivo anulava a extraterritorialidade, a possibilidade de distância crítica, coartando assim a possibilidade de oposição e resistência: «ideologies of revolt, revolution, and even negative critique are - far from merely being 'coopted' by the system - an integral and functional part of the system's own internal strategies» (*ibidem*, p. 203).

romantismo, ao reiterarem que a retórica é intrinsecamente uma força para o «bem», a arma de defesa dos oprimidos. Uma coisa é reconhecer que, mediante o seu exercício, se podem alcançar acordos baseados na persuasão e não na coerção; outra é afirmar que a retórica é pura e simplesmente a aliada natural da democracia, do direito, da justiça e quejandos. Até Górgias admitia, conduzido por Sócrates no diálogo homónimo, um possível mau uso da retórica...<sup>282</sup>.

No assunto que nos ocupa, por exemplo, James L. Kestely apresenta uma leitura de *Hécuba* como uma peça que constitui uma justificação “sofisticada” da retórica<sup>283</sup>. Vê na esposa de Príamo uma protagonista versada em retórica, achando-se numa situação em que aqueles que detêm o poder, insulados da dor alheia, não são permeáveis à persuasão. A retórica (de Hécuba) acaba por revelar-se impotente e ineficaz, menos porque a força bruta (*bia*) a esmague do que por os detentores do poder não precisarem de convencer. Quem detém o poder absoluto, não precisa absolutamente de retórica<sup>284</sup>. Num lado, mora a violência nua e crua, no outro, a retórica como trincheira de resistência à coerção e à tirania. A mensagem de *Hécuba* seria que o que era preciso fazer era mudar «a world of brutality to a world in which rhetoric is possible»<sup>285</sup>. É problemático, contudo, que as intervenções de Ulisses (e de Polimestor) sejam despidas de retórica e do intuito de convencer; em segundo lugar, avulta a apóstrofe de Hécuba a Agamémnon no *agon* que enceta com o vilão Polimestor (vv. 1187-1191) em que a idosa senhora brada que nunca no mundo humano deveria ser possível que aquele que pratica perversidades as engalanasse com a eloquência. O falar bem, a retórica, pode estar então ao serviço de qualquer causa, usada pelos mais injustos dos homens. Neste passo indignado, estaria visado o poder demiúrgico do *logos* gorgiano, a sua retórica, desorbitado de valores fundamentais como a justiça e a fidelidade à palavra dada. E recordaremos, neste ponto, como Lesky caracterizava a relação do tragediógrafo com a sofística: em incessante luta com ela.

---

<sup>282</sup> «Portanto, entendo que, se um homem adquire uma preparação retórica e depois se serve deste poder e desta arte para praticar o mal, não há o direito de odiar e desterrar da cidade aquele que o ensinou.», Platão 1991 *Górgias*, p. 43.

<sup>283</sup> Cf. Kestely, James L. 1993 «Violence and Rhetoric in Euripides' Hecuba», p. 1037.

<sup>284</sup> Cf. *ibidem*, pp. 1036, 1037. Nos dois primeiros *agones*, defronte de Ulisses e depois de Agamémnon, Hecuba fracassa nos seus intentos de protestação de justiça, apesar das competências retóricas que manifesta. Desse falhanço, o autor retira que o fracasso da retórica, num mundo dominado pela *bia*, é um tema maior da peça, cf. *ibidem*, p. 1037.

<sup>285</sup> *Ibidem*, p. 1047.

Uma visão mais moderada e desencantada da retórica é apresentada por Blumenberg: dada a precariedade da condição humana, a retórica torna-se um meio pragmático de compensar uma falta («Mängelwesen») estrutural do homem, a insuficiência da razão, «a form of rationality itself – a rational way of coming to terms with the provisionality of reason»<sup>286</sup>. Uma visão ainda mais cauta e realista, pois preserva a sua ambiguidade, transparece numa inscrição grega do século VI a. C.: «Aquel que no estudie la retórica, se convertirá en su víctima»<sup>287</sup>. É perfeitamente explicável, no entanto, que a restauração da retórica, da sua respeitabilidade, depois de um longo interregno (em meados no século XIX, a disciplina com esse nome desapareceu no *cursus studiorum* dos liceus de França, resumindo-se os tratados de retórica a uma taxinomia de *tropos*, vulgo figuras de estilo<sup>288</sup>), suscite excessos idealizantes. Em todo o caso, não nos parece que essa nobreza reconquistada se tenha ainda trasladado para o discurso corrente. Quando se fala de retórica, por exemplo, nas frases – «não concordo com essa retórica», «isso não passa de retórica», «não contem comigo para continuar com essa retórica», «essa retórica não convence», «retórica de campanha eleitoral»... subentende-se que a retórica pelo menos incha o exagero e a parcialidade, habilidade a que se recorre quando falham as chãs e lisas palavras.

Acerca do diálogo platónico *Górgias*, Dodds resumia assim, em 1959, as oscilações de significado do termo «retórica»: «To the average modern English-man “rethoric” means a distastefully emotional or showy way of talking; to the Roman of the imperial age it meant a traditional branch of education; to the contemporaries of Socrates it meant a practical art of influencing men’s will through the spoken Word... in a age when... the spoken Word was the efetive medium of mass-comunication»<sup>289</sup>. Mesmo descontando que o típico inglês atual não coincide de todo com o inglês da década de 50 do século passado, ainda fleumático, ainda adverso ao entusiasmo, ainda ligado ao ideal do «autorrestraint», supomos que não terá sacudido por inteiro essa desconfiança pela retórica.

Também não é desinteressante mencionar que nem todos os pensadores que participaram, com notoriedade reconhecida, na *linguistic turn* e na *rhetoric turn* se

---

<sup>286</sup> Blumenberg, Hans 1987 «An Antropological Approach to the Contemporary Significance of Rhetoric», in *After Philosophy End or Transformation*, p. 452.

<sup>287</sup> Cit. in James J. Murphy, «La Poética de Aristóteles», in Aristóteles 2002 *Poética* (trad. Antonio López Eire), p. 221.

<sup>288</sup> Cf. Ricoeur 1983 *Metáfora Viva*, pp. 13-17.

<sup>289</sup> Dodds 1959 «Introduction» *Plato: Gorgias*, p. IV.



sentiram compelidos a reabilitar os velhos sofistas. Por exemplo, Kenneth Burke, autor de *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method* (1966), considera que os sofistas «systematically perfected» «the Art of Cheating»<sup>290</sup>.

## 9. A leitura fundacionalista dos sofistas

É chegado o momento de nos determos na outra linha de reabilitação dos sofistas, a moderna e «fundacionalista», já acenada antes quando referimos a interpretação de Górgias por parte de Frank D. Walters. Esta linha é preenchida por Kerferd, Rommily, Havelock, Guthrie, Schiappa, entre outros. O que eles têm em comum é que associam os sofistas ao iluminismo grego («Les Sophistes furent les éléments moteurs de ce qui est maintenant connu comme l'Époque des Lumières en Grèce»<sup>291</sup>), tendem a ser menos severos relativamente a Platão, excetuando o Havelock de 1957 *The Liberal Temper in Greek Politics*, e mais entusiastas em relação ao «milagre grego». É sintomático, a este respeito, que Kerferd, comentando um livro de Rommily, louve a autora por mostrar que a glória do século de Péricles restaria mutilada, sem a integração dos grandes sofistas<sup>292</sup>. É também revelador que Havelock distinga o individualismo grego do individualismo moderno, com vantagem para aquele, pois, ao contrário da sua versão moderna, era comunitário e solidário. Estes autores perfilham o velho lema que o

---

<sup>290</sup> Burke 1952 *A Rhetoric of Motives*, pp. 50, 51. Desenvolvendo a ideia-força da linguagem como ação simbólica, Burke vê a mente humana a interagir com a realidade através de «terministic screens», isto é, a *network* de linguagem ou uma *web* de terminologia. Enquanto tal, realiza uma seleção, defletindo mais que refletindo a realidade percebida. Assim «much that we take as observations about “reality” may be but the spinning out of possibilities implicit in our choice of terms» (1966 «Terministic screens», in *Language as Symbolic Action*, p. 46). Dialeticamente, a realidade influencia a formação dos «terministic screens» tanto quanto estes influenciam a percepção da realidade... Preconizando tal conceção construtivista do conhecimento, Burke deveria reconhecer afinidades com o pensamento de Protágoras e Górgias, o que não acontece certamente por estar condicionado por um ecrã terminologista platónico...

<sup>291</sup> Guthrie 1976 *Les Sophistes*, p. 56. Também para F. Solmsen o iluminismo grego é um movimento intelectual que não recua até aos fisiólogos pré-socráticos (no sentido em que as respetivas explanações do mundo puseram de lado as tradições míticas...), situando a sua «catálise» nos sofistas, mais em Górgias do que em Protágoras, curiosamente, os quais revelam, na ênfase que conferem à argumentação, ao *logos*, a consciência do *método*, rasgando o caminho que possibilita a reconstrução racional dos factos de um Tucídides (*idem* 1975 *Intellectual Experiments of the Greek Enlightenment*, principalmente os capítulos 5, «Empirical Psychology and Realistic Generalizations» e 6, «Racional Reconstruction»). É significativo também que os autores, mais referidos, no campo das letras, digamos assim, sejam Tucídides e... Eurípides (este último no capítulo 3 «Utopian Wishes and Schemes of Reform», em que o dramaturgo sobressai por dar livre curso a ferventes «utopian wishes»).

<sup>292</sup> Mais exatamente, a sua inclusão honorável na lista dos «triumphs of the Periclean age» in Kerferd 1990 recenção a Romilly (J. de) 1988 *Les grands sophistes dans l'Athènes de Périclès*, pp. 238, 239.

Renascimento legou para a posteridade e que reza assim: há que aprender com os gregos.

Nos antípodas desta visão admirativa da civilização helénica, pode-se indicar um autor que já referimos como inventor da expressão «terceira sofística», Victor D. Vitanza, que traça uma *via directissima* entre Atenas e a Alemanha hitleriana: «Philosophically, rhetorically, historically, Athens has enabled (made a necessity) Auschwitz»<sup>293</sup>. Nesta linha de diabolização da civilização grega, temos, entre outros exemplos, Simona Forti, que em «The Biopoliticals of Souls: Racism, Nazism, and Plato», desenvolve a tese de que, em alternativa à leitura biologista/darwinista do totalitarismo antisemita, as teorias raciais do Nacional-Socialismo apresentam outro DNA teórico, erguendo-se como «the authentic heir of that “Metaphysics of Form”<sup>294</sup> que provém da Antiguidade Clássica, especialmente da obra platónica.

Também Aristóteles, sofrendo a sorte do seu mestre, é sujeito a uma espécie de «limpeza intelectual». Por exemplo, Jasper Neel, em *Aristotle Voice: Rhetoric, Theory, Writting in America* traça um retrato tenebroso de Aristóteles como «a racist bigot»<sup>295</sup>, «an unrepentant sexist»<sup>296</sup>, «the inventor of the professional (inhuman) discourse»<sup>297</sup>, «a cryptotyrannical elitist»<sup>298</sup>, «a hierarchically-minded taxonomist»<sup>299</sup>, «a self-appointed

---

<sup>293</sup> Vide Vitanza, Victor D. 1997 *Negation, Subjectivity, and the History of Rhetoric*. Este livro é animado pela intenção de expor o fascismo intelectual que tem dominado a historiografia. Por fascismo intelectual entende o autor o tipo de pensamento que pretende um relato exaustivo e definitivo dos factos e que é impulsionado pelo desejo negativo, expresso pela vontade de conhecimento, pela vontade da verdade. É possível exercitar uma historiografia que não imponha limites sobre nada, que não recuse «the unfettered desire», uma histórico-grafia. O desejo que não se autorreprime é o desejo afirmativo não-positivo. O seu princípio exclui o princípio de exclusão. A estratégia de leitura da história que reinclui tudo o que tem sido excluído (teórica, ética e politicamente) é designada por denegação, exercício de negar as expressões da vontade de conhecer, de fixar, definir, estabelecer como verdade, metamorfoses desse desejo negativo que desemboca na exclusão. Esse pulsar negativo atravessa as produções de estudiosos já referidos como Susan Jarratt, John Poulakos e Edward Schiappa. Também os dois primeiros autores querem responder às questões «o que é a retórica?», «o que é a retórica sofística?», definindo, logo excluindo. Evidentemente, com esta predisposição, não pode o autor oferecer um conjunto de proposições positivas sobre a retórica sofística, mas «the feeling of sophistic rhetoric» que se traduz na «free linking of phrases» e na destruição de géneros.

<sup>294</sup> Forti, Simona 2006 «The Biopoliticals of Souls: Racism, Nazism, and Plato», p. 9.

<sup>295</sup> Neel, Jasper 1994 *Aristotle Voice: Rhetoric, Theory, Writting in America*, p. 54.

<sup>296</sup> *Ibidem*, p. 210.

<sup>297</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>298</sup> *Ibidem*, pp. 125-126.

<sup>299</sup> *Ibidem*, pp. 26, 46, 181.

knower who cemented rhetoric to the basement of his intellectual castle»<sup>300</sup> e «a dangerous political spy working for the Macedonian CIA»<sup>301</sup>.

Para esta visão caliginosa da civilização helénica, muito contribuiu o livro de Horkheimer e Adorno *A dialética do Iluminismo*, um livro «negro» no juízo de Habermas<sup>302</sup>. Aí figura-se Ulisses como o antecessor não só do Iluminismo, mas também do homem capitalista, corporizando o impulso da razão para dominar o eu, o outro, a natureza. No entanto, a alternativa à racionalidade iluminista, o mito, não resulta menos opressivo do que a razão: o seu saldo histórico cifra-se em teocracias obscurantistas. O mito nada mais é do que falsidade e decepção segregadas pelos poderosos para agrilhoarem os fracos... Assim o individualismo crítico de Horkheimer e Adorno, nesse livro, é puramente negativo, fechando duplamente as portas do logos e do mito. Aliás, uma secreta cumplicidade une-os: «o mito é já iluminismo e o iluminismo recai no mito»<sup>303</sup>.

Em todo o caso, difundiu-se largamente a ideia de que Auschwitz constitui uma espécie de buraco negro que o esquema do progresso não consegue cobrir. Não um contratempo ou um recuo momentâneo de um processo dialético que acaba por avançar, mas uma laceração tão profunda que põe em questão a mesma ideia de progresso. Aliás, a adesão a uma conceção progressiva da história não resgata tragédias pessoais, pois na esfera da situação individual e de um dado momento histórico a clareza dessa fé empalidece, perante a tempestade dos factos e o ferrete dos sofrimentos. Nada vejo, tudo é escuridão e sofrimento à minha volta, mas continuo a tudo esperar do homem, e da história, dirá o verdadeiro fiel do progressismo histórico. Bradou um famoso militante comunista caído em desgraça numa purga do partido diante dos que os fuzilavam: «Imbecis, é por vós que eu morro»<sup>304</sup>.

Ora tal concatenação entre gregos, iluministas e totalitarismos novecentistas, é totalmente estranho aos defensores modernos, «fundacionalistas» dos sofistas. O «século de Péricles», a sua *intelligenstia* esclarecida, fornece o antídoto racional dos totalitarismos. Delírios totalitários nascem do sono ou do cansaço da razão, e a hidra da

---

<sup>300</sup> *Ibidem*, pp. 16, 66.

<sup>301</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>302</sup> Habermas 1990 *O Discurso Filosófico da Modernidade*, p. 109.

<sup>303</sup> Apud *ibidem*, p. 110.

<sup>304</sup> Analogamente, Condorcet escreveu num jato o livro *Esquisse dans tableau historique des progrès de l'esprit humain* (1793), em que vigorosamente proclama a sua «fé» na perfeitibilidade ilimitada do espírito humano, que nada faria daí em diante retroceder, na situação de fugitivo, sob mandato de captura emitido pelo poder jacobino.

superstição alimenta-se da ignorância, como soi dizer-se. Os sofistas, vistos como paladinos da razão no sentido em que creem, como diz Kerferd, que «there is no area of human life or the world as a whole which should be immune from understanding achieved through reasoned discourse<sup>305</sup>», espicaçam as potências de vigilância da razão, pondo em guarda contra regressões míticas. No arco que vai do *mythos* ao *logos*, os sofistas, como diz Edward Schiappa, «were representatives of an intellectual movement that favored abstract thinking over what Havelock has called the poetic mind», apelando para «arguing rather than telling»<sup>306</sup>. Sofistas, Sócrates e Escolas Socráticas empunham igualmente o facho da razão analítica.

Nesta linha, Romilly concebe a verdadeira herança sofista como uma constelação de ideias destinadas a um glorioso destino: a justiça é estabelecida por uma espécie de contrato social, a virtude fundada na noção de utilidade e os eixos da teoria e ação políticas identificadas no constitucionalismo e pan-helenismo<sup>307</sup>. Deste modo os sofistas são guindados como aqueles que lançaram as fundações do humanismo ocidental. Em ordem a «construir» este corpo de ideias, os sofistas tinham que sacudir as bases tradicionais da sociedade helénica, atacando as crenças religiosas tradicionais. Este suposto radicalismo crítico consubstancia-se no gesto destrutivo da *tabula rasa*. Romilly discrimina uma fase destrutiva e uma fase construtiva para efeitos de apresentação do pensamento sofístico, ressaltando que na realidade os mesmos autores recriavam por um lado e destruíam por outro. Assim, por um lado, não aceitam nem verdades transcendentais ou absolutas, nem agentes divinos de justiça, por outro, elaboram uma filosofia moral fundada na razão e comprometida com o bem-estar dos homens.

A nova moralidade deve estar centrada no homem: o que é decisivo é determinar o que é bom para o homem, não o que é bom em si. A tarefa de reconstrução das virtudes em linhas humanísticas encoraja a elaboração de teorias sociopolíticas em que está embrionariamente presente a ideia do contrato social. Para a temática em apreço, o projeto dos sofistas apresenta metas bem definidas: alcançar «la destruction de toute transcendence»<sup>308</sup> em ordem a edificar «une nouvelle morale, centrée sur l'homme Seul»<sup>309</sup>.

---

<sup>305</sup> Kerferd 1984 *The Sophistic Movement*, p. 4.

<sup>306</sup> Schiappa 1991 *Protagoras and Logos* (itálico no original), p. 56.

<sup>307</sup> Cf. Romilly 1988 *Les Grands Sophistes dans l'Athènes de Périclès*, pp. 186, 187.

<sup>308</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>309</sup> *Ibidem*, p. 180. De acordo com as nossas leituras, há passos dos *ipsissima verba* dos «grandes sofistas» que são «ilustráveis», isto é, que contêm ideias que o iluminismo em geral propagou, entre as quais a

Na identificação da verdadeira herança sofística, Romilly segue assim na pegada de um Popper, por exemplo, isto é, na linha de leitura humanista e *Aufklärung*. No entanto, e ao contrário do autor austríaco, reconhece que Platão, se bem não acuse os grandes sofistas de imoralismo, está justificado ao apontar as consequências negativas do relativismo sofístico, que abriu caminho à ambição inescrupulosa de jovens atenienses elitistas. A personagem Cálicles representa uma pintura congruente das consequências que o ensino sofístico pode produzir. Personagens históricas como Alcibíades ou Crítias (tio de Platão), dotados de todos os dons de espírito, *kaloikoiagathoi*, ilustram vivamente a célebre afirmação platônica (*República*, 491 d) de que os efeitos de uma má educação se multiplicam em homens agraciados por uma bela natureza. Para Romilly, se na teoria os sofistas eram os fautores da teoria da *tabula rasa*, como etapa prévia a uma reconstrução da sociedade em novos moldes, na prática, e primeiramente, foram professores de retórica. Ora a arte da retórica repousa na assunção de que o importa é persuadir, vencer pela eloquência, pondo tendencialmente de lado a «verdade» e a «justiça», possuindo dessa sorte o condão de libertar carreirismos e desmedidas ambições de poder.

Eric Havelock discrimina duas grandes escolas no pensamento grego: os monistas, em que inclui além de Platão, Aristóteles, e Parmênides como precursor, e os pluralistas, em que os sofistas são colocados na senda de Anaximandro, Xenófanes, Anaxágoras e Demócrito, caracterizados como antropologistas. Estes pensadores desmantelaram a explicação mítica do mundo e do homem, substituindo-a cumulativamente por um conceito naturalístico e racional da história e do progresso humanos, que foi decisivo na fermentação liberal da democracia ateniense no seu auge. Demócrito é considerado uma figura de transição cuja especulação sobre a origem do homem aproxima-o da fronteira em que a antropologia cede o passo à filosofia moral e política<sup>310</sup>. O pensamento pluralista enquadra teoricamente o liberalismo grego que Havelock pinta como sendo igualitário, pragmático e situacional<sup>311</sup>. Ao pragmatismo

---

lenificação das penas criminais: no mito de Protágoras, na regência da sociedade humana organizada, os castigos aplicam-se com renitência, depois de falhada a educação e a persuasão; no *Discurso de Palamedes* (§34), Górgias como argumento de defesa dessa personagem mítica alerta para o irreparável que representa a condenação à morte. Porém, a ideia de *tabula rasa*, de corte *radical* com o passado e com a religião é uma dedução de Romilly. Aqueles que se aproximam mais desse *tour de force* em relação ao passado são Trasímaco, Cálicles e Crítias, de duvidosa sensibilidade democrática.

<sup>310</sup> Cf. Havelock, Eric 1957 *The Liberal Temper in Greek Politics*, p. 123: «man's origin and growth... approached that borderline where anthropology passes into political and moral philosophy».

<sup>311</sup> Cf. *ibidem*, p. 34.

sofista, que aspira a formar a opinião que guie a democracia, subjaz. como sua base teórica, a teoria antropológica (que continua a cosmologia ao desacreditar qualquer intervenção divina, quer na natureza, quer nos assuntos humanos). Dado que a história é escrita pelos vencedores, o pensamento pluralista foi vergado à categoria de vestígios ou resíduos pelo triunfante pensamento monista, transformando-se a tarefa de retirar do limbo essa outra tradição grega num ato de justiça histórica<sup>312</sup>. Um exemplo de distorção platónica ocorre no *Protágoras* em que o sofista, empirista, excluindo assim qualquer metafísica ou teologia assume uma posição de compromisso ao proferir um mito em que intervêm os deuses ou quando Platão faz soltar a esse inexcedível democrata um certo desdém pelos *hoi polloi* (353 a b). Os *Dissoi Logoi*, longe de ultrajarem os primeiros princípios da lógica e da moral, constituíram a concreção de um nobre ideal democrático - o de em tudo ver prós e contras e daí escolher racionalmente. Platão, obviamente, é visto como um regressionista histórico, partilhando com Hesíodo a nostalgia por um passado dourado, sendo o seu papel obstrucionista e negativo.

Cumprindo a venerável injunção de que temos que seguir os gregos, naquilo que eles tiveram de melhor, Havelock contrasta, como já se disse, o liberalismo moderno, marcado pela noção pós-platónica de indivíduo, com a índole comunitária, integracionista, do individualismo grego.

Romilly e Havelock, no quadro que fazem dos sofistas, supõem que os pintam com as cores verdadeiras do século de Péricles. Do miradouro do presente, os intérpretes consideram o passado cuja visão comanda a sua pena. Noutros termos, os valorizadores *modernos* dos sofistas pressupõem que é possível, dentro de certos limites, reconstruir o seu pensamento original no contexto específico do século V a. C. Ora esta premissa é colocada em dúvida ou repudiada pela interpretação pós-moderna típica. É simplesmente impossível romper as amarras com o presente. Schiappa formula o estado da questão na disjunção seguinte: «Neo-Sophistic Rhetorical Criticism or the Historical Reconstruction of Sophistic Doctrines?»<sup>313</sup>. Esta questão acarreta a problemática do conhecimento histórico, da sua validade e objetividade.

---

<sup>312</sup> Cf. *ibidem*, pp. 18, 19.

<sup>313</sup> Sciappa 1990 «Neo-Sophistic Rhetorical Criticism or the Historical Reconstruction of Sophistic Doctrines?»

### 9.1. É o passado apreensível?

Conhecimento histórico é ou pretende ser simplesmente conhecimento do passado («History, I suppose, is the Past, - so far as we know it»<sup>314</sup>). Obviamente, a negação da possibilidade e objetividade do conhecimento histórico, mais precisamente da atividade do historiador e da historiografia, pode provir de uma teoria geral do conhecimento ou da consideração do teor peculiar do conhecimento histórico. Neste último ponto, a tarefa de identificação dos caracteres definidores do tipo de conhecimento implicado na historiografia ou das especificidades características de uma *razão histórica* passam por inscrever a história no domínio das ciências do espírito e por discutir o que há de opositivo e análogo destas em relação às ciências da natureza (distinção diltheyana): por exemplo, se há lugar para *leis* em história, se o seu objeto se conjuga no singular ou no geral, se o seu método típico promana da compreensão ou da explicação (outra distinção de Dilthey).

Além disso, compete à ciência histórica abordar a zona de confluência em que se entrosam o curso das ações, dos acontecimentos humanos e o curso das coisas e respetivas causalidades, se é lícito empregar o termo «causa» (um terramoto é uma causa física, mas a escala da destruição depende de fatores ou causas humanas, a qualidade da construção, por exemplo). A história toca a arcana e complexa problemática da temporalidade humana, tendo que destacar, na delimitação do seu campo, o tempo histórico do tempo do sujeito e do tempo cosmológico e considerar a sua articulação.

Ao contrário de um químico que no laboratório observa *in praesentia* o seu objeto, o historiador de épocas pretéritas está naturalmente colocado numa posição de distanciamento, vergado a uma abordagem necessariamente seletiva de documentos e outros indícios *a fortiori* fragmentários. O ato seletivo (escolha, classificação e organização de factos históricos) é guiado por opções e hipóteses, numa palavra, por critérios necessariamente valorativos. O historiador escolhe o que é importante ou relevante. Por um lado, o objeto histórico, lidando com ações humanas, está impregnado de valor, de uma inevitável componente axiológica, o que levanta o problema de determinar se o historiador pode abstrair-se de julgar ou participar das paixões e valores que palpitam nos acontecimentos<sup>315</sup>; por outro, o sujeito da investigação histórica

---

<sup>314</sup> V. H. Galbraith, cit. in Marrou, H.I. 1976 *Do Conhecimento Histórico*, p. 49.

<sup>315</sup> O problema pode colocar-se desta maneira: operações judicativas de teor estético ou ético-moral são alheias ao campo de investigação do historiador ou são inevitáveis num certo grau quanto mais não seja porque os agentes dos acontecimentos históricos são, *em última instância*, seres humanos com propósitos

permanece um ser humano dotado de uma estrutura psicossocial (lugar, tempo, circunstâncias, interesses, preferências, cultura). Neste último aspeto, é ponto de debate se é possível o historiador suspender a sua subjetividade, purificar as suas paixões, separar-se de «interesses de classe» em ordem a tornar-se um sujeito-espelho de factos históricos efetivamente ocorridos<sup>316</sup>. Michel de Certeau (1975) pretendeu desocultar a situação social do historiador, o seu não-dito, o inconfessado, o impensado sob o manto do estatuto de uma ciência, a história. Esse «lugar» em que se situa o historiador «permite-lhe um tipo de produções e interdita-lhe outros»<sup>317</sup>. Tal tentativa de desconstrução situa-se no desenvolvimento da «crítica das ideologias»: vinte anos antes Geoges Gusdorf afirmava «A verdade histórica é a mais ideológica de todas as verdades científicas... Os termos subjetivo e objetivo já não significam nada de preciso desde o triunfo da consciência aberta... A verdade histórica não é uma verdade subjetiva, mas sim uma verdade ideológica, ligada a um conhecimento partidário»<sup>318</sup>.

Todavia, Gusdorf utiliza ainda a palavra «verdade», imbuída contudo de ideologia, o que supõe a possibilidade de purificação da verdade histórica de aditivos ideológicos. Voltando à década de 70, Roland Barthes participa também na vaga da suspeição da história, gracejando ao perguntar: «A narração dos acontecimentos diferirá verdadeiramente, por algum traço específico, por uma pertinência indubitável, da narração imaginária que se encontra na epopeia, no romance, no drama?»<sup>319</sup>. Quando Garrett, no prefácio ao *Frei Luis de Sousa*, assevera que sacrifica às musas de Homero, não às de Heródoto, não sabia portanto que estava a incensar as mesmas musas.

---

e motivações? Porque são ações *humanas* o que enche o objeto do estudo histórico, despojá-las da sua dimensão valorativa equivale a mutilar a marca diferenciadora da ação humana. Aliás, analisando o vocabulário dos historiadores, mesmo aqueles que declaram a história como «um processo sem sujeito» ou perfilham o princípio filosófico que estabelece a liberdade individual como uma ilusão ou como «consciência da necessidade», identificando os fatores causais do desenrolar histórico em entidades ou forças anónimas, acabam por, em certo ponto da sua obra, louvar ou censurar indivíduos.

<sup>316</sup> A tarefa de determinação do que sejam os «factos históricos» (para além dos traços evidentes, o ter acontecido, o reportar-se a agentes humanos) tem que decidir a que sujeitos ou instâncias ou facetas deve dar maior importância: indivíduos, grandes homens, grandes datas ou sociedades, nações, classes sociais, estruturas, relações e forças de produção económica... É indispensável referir aqui o programa da influente Escola dos *Annales* que favoreceu o social, o estrutural, a «longue durée» em detrimento do indivíduo, do acontecimento, do tempo curto. Opostamente, uma recuperação da história factual é defendida por F. Furet, vendo «o acontecimento», sobretudo o acontecimento político como «inscrição, irrupção, rasgão, estoíro, cisão» (apud H.I. Marrou, *op. cit.*, p. 277). Esta reviravolta pode arrastar consigo a recolocação do apaixonante problema da ação dos «grandes homens» no palco da história.

<sup>317</sup> Apud Marrou, *op. cit.*, p. 274.

<sup>318</sup> Apud *ibidem*, p. 260.

<sup>319</sup> Apud *ibidem*, p. 274.



Mais seriamente, essa provocação toca um duplo aspeto da história, da sua escrita: o seu lado artístico<sup>320</sup> (conciliável com a sua cientificidade?) e a sua narratividade (textos historiográficos são tanto mais científicos quanto menos forem narrativos?)<sup>321</sup>. Costuma-se também referir a este respeito a segunda das *Considerações Intempestivas* de Nietzsche, «Da utilidade e inconvenientes da história para a vida», em que contra uma historiografia de tipo antiquário dominada pelo ideal de objetividade impessoal opõe Nietzsche o direito de interpretar o passado através da força do presente, força que separa o senhor do sábio. O valor do passado reside no serviço que presta à vida do presente.

O primado do presente é afirmado também por Croce, autor da célebre frase - «toda a história é história contemporânea», mas é absolutamente necessário realçar que o presente de Croce é um presente hegeliano, «um eterno presente» que tudo guarda ou recapitula do passado por ação do Espírito. Como Nietzsche via a vida, na esteira de Schopenhauer, como vontade irracional e cega, sendo a vida tanto mais vital quanto mais cega, é mais lúcido e racional interrogarmo-nos sobre a força do presente na indagação do passado, pondo em jogo outras categorias que não as da «vida» nietzschiana. Antes de voltarmos a tratar do problema da objetividade da história, perscrutaremos, então, alguns dos motivos que levam as pessoas, no seu presente, a interessarem-se pelo passado, inclinação geral de que nasce ou que abrange a vocação especial do historiador

A historiografia enraíza-se na historicidade da condição humana, como o historiador depende do ser humano historicamente situado. Assim «o interesse pelo passado denuncia já uma historicidade que se procura a si mesma» (E. Dardel)<sup>322</sup>. Por o ser humano ser, como dizia Heidegger, temporal até ao fundo de si mesmo, só podendo existir historicamente, é que o conhecimento do passado em que consiste a história é tornado possível. O indivíduo humano insere-se numa linha que articula antepassados,

---

<sup>320</sup> Pode ler-se um Tucídides ou um Oliveira Martins também como artistas da língua. Para W. H. Walsh, Toynbee, autor da obra colossal, *A Study of History*, deve ser lido como um poeta, um metafísico, um «filósofo-hierofante» (designação com que o próprio Toynbee «honra» Spengler) e não como um investigador sóbrio, com os pés bem assentes na terra (W. H. Walsh, «Sentido em História», in 2004 *Teorias da História* de P. Gardiner, pp. 373, 374). Noutros termos, cede demais à poesia e à filosofia para ser um historiador autêntico.

<sup>321</sup> Em 1983 *Temps et Recit I*, pp. 203-246, Ricoeur toma partido pelo narrativismo em história analisando com detalhe as contribuições de cinco historiadores: A. Danto e a noção de frase narrativa; W. B. Gallie e o conceito de *followability*, competência de seguir uma narrativa; L.O. Mink e o seu ato configurante, H. White e a explanação por *mise en intrigue*; P. Veyne e «como escrever a história». Na exploração das tangências entre a história verdadeira dos historiadores e a ficção dos escritores, conclui Ricoeur pela existência de um quase enredo e de quase-personagens na historiografia (cf. *ibidem*, pp. 256-269).

<sup>322</sup> Apud Marrou, *op. cit.*, p. 186

contemporâneos e sucessores, percebe-se como parte de um *nós* em que acaba por incluir os legados de gerações passadas. Ao estudarmos os nossos antepassados de certo modo convertêmo-los em nossos descendentes. A formação de identidades coletivas escora-se em memórias coletivas.

Contudo, os antepassados são simultaneamente *nossos*, relação que pode revestir sentimentos de estar em dívida e veneração (ou, ao invés, de repulsa: dizia um presidente norte-americano, Woodrow Wilson, que o objetivo de uma sociedade democrática era, na educação, tornar o jovem o mais diferente possível dos seus parentes) e *outros*. Na relação com o passado os sentimentos compreendem não só a familiaridade como a estranheza. Essa procura do diferente e do comum pode perfurar o encadeamento das gerações até desembocar em épocas remotas ou alargar-se a outras culturas e seus passados. A historiografia é o produto dessa procura por indivíduos que adquiriram capacidades técnicas de descodificação dos sinais do passado. A primeira condição do reconhecimento do comum ou do diferente é a da fixação desses sinais, a sua reunião e representação em textos e narrativas. Mas o mesmo ato de recolha dos documentos já implica a intervenção do historiador, um certo número de opções e hipóteses. A interpretação já se encontra ativa nesta etapa prévia.

Normalmente, a procura do comum tende a confirmar e fundar o presente, por exemplo, na identificação de acontecimentos fundadores e atualizados em rituais e feriados, enquanto a procura do diferente tende a encontrar realizações efetivamente ocorridas como fonte inspiradora de movimentos reformadores ou revolucionários, que transtornem a ordem dominante do presente. Assim verifica-se uma dialética entre o passado e o futuro, permutando-se no presente. As interpretações e reconstituições do passado são muitas vezes inseparáveis das expectativas orientadas para o futuro. Pensadores da utopia quando querem descer do sonho para o realizável e tendem para a ação olham para o passado do seu futuro acrisolado, desvendando, na marcha passada dos acontecimentos, potencialidades e tendências que apontem para a clareira utópica<sup>323</sup>.

---

<sup>323</sup> No iluminismo, prevalece a crença de que o presente é um tempo de transição entre as trevas do passado (as páginas de felicidade são, no livro do passado, páginas vazias) e as luzes do futuro. Os «tempos modernos» acedem ao novo porque refletem o futuro luminoso. Se considerarmos como distintivo do «homem moderno» o desinteresse de um passado a que volta as costas e a viragem para um futuro que ele, autónoma e emancipadamente, dará ou vai dando forma, então seja o Renascimento, seja a Reforma e a Contrarreforma navegaram na direção contrária. Pois Renascimento e Humanismo estão voltados para a Antiguidade e Reforma e Contra-Reforma (esta também, ao contrário das aparências) para o Cristianismo primitivo (e a Patrística, enquanto pedra de toque da ortodoxia), concreções efetivas de um passado ideal que degenerou nos tempos ulteriores. Na «querela entre antigos e modernos», na face de Jano dos

Posta esta interrelação entre passado e futuro no presente da situação epocal e pessoal do historiador, não parece haver lugar para uma objetividade pura, totalmente impessoal, para uma reificação do passado. Nos departamentos de história das universidades francesas, predominou como filosofia oficial até meados dos anos vinte do século passado o positivismo histórico que almejava alcançar com a história «uma ciência exata das coisas do espírito» (Renan), tomando como axiomas fórmulas polidas por Ranke - objetivo da história, «conhecer o passado tal como ele propriamente foi», «mostrar pura e simplesmente como as coisas se verificaram», ou por Michelet – história: a «ressurreição integral do passado». Aos olhos de Langlois e Seignobos, a história é tecida por uma série de factos que se retiram de documentos fiáveis («a história faz-se através de documentos»). A história está lá, contida nos documentos e o historiador encontra-a, não a constrói. Na equação proposta por H.I. Marrou,  $h=P+p$  (sendo  $h$ = história;  $P$ =passado;  $p$ =presente do historiador)<sup>324</sup>, a última variável era vista como um acrescento parasitário, qualquer coisa como a equação pessoal do observador em astronomia ou o astigmatismo do oftalmologista, que importava apoucar e neutralizar. Segundo Marrou, teve que se esperar por 1938, ano em que as vigorosas teses de Raymon Aron<sup>325</sup>, infundiram finalmente a filosofia crítica da história na cultura francesa. Verifica-se assim uma mutação de perspectiva, mas não, julgamos nós, uma substituição de paradigma. Atenua-se o modelo, que permanece não obstante nas suas linhas gerais. Passamos a explicar.

Esboroa-se a fé positivista de que existe uma realidade histórica já toda feita anterior à ciência, à iniciativa e modelos teóricos do historiador. Na síntese feliz de Raymond Aron, «a teoria precede a história». Porém, como se deduz dos títulos das teses de Aron, o escopo é estabelecer os *limites* da objetividade histórica, as suas condições de possibilidade, não a simples destituição da objetividade na história. Quer dizer, se a objetividade histórica depara-se com limites incontornáveis, não se segue daí que aquilo que o homem de hoje possa conhecer do de ontem não seja verdadeiro. Se a história é inseparável do historiador, nesta mistura inextricável, o X do passado não é preenchido inteiramente pela interpretação do historiador. Por mais que a verdade em história seja

---

destinos da cultura, o iluminismo apresenta-se como uma teleologia (conceito a opor a arqueo-logia), perspectivando as épocas anteriores como pontos de avanço ou de recuo da trajetória do «progresso».

<sup>324</sup>H.I. Marrou, *op. cit.*, p. 46.

<sup>325</sup> *Introduction à la Philosophie de l'Histoire, Essai sur les limites de l'objectivité historique; La philosophie critique de l'Histoire, Essai sur une théorie allemande de l'Histoire*

parcial, fragmentária, condicionada, não significa daí que o conhecimento histórico não atinja realmente a finalidade de qualquer outro conhecimento científico.

Aliás, o princípio hermenêutico «compreender melhor um autor do que ele se compreendeu a si mesmo» tem uma simétrica contrapartida em história que assim formulamos: «compreender o passado melhor do que ele, enquanto presente, se compreendeu a si mesmo». O historiador aspira a saber mais, em amplitude e profundidade, do que qualquer dos contemporâneos da época estudada soube, conseguiu ou pôde compreender. Nesta perspectiva, o distanciamento temporal (não se pergunta qual o tempo desse intervalo) não obscurece, mas potencia a capacidade analítica<sup>326</sup>. Os historiadores que se nutrem da filosofia crítica da história continuam a utilizar termos como «compreensão», «explicação», «verdade» e «realidade», sem aspas.

Assim, entre a pretensão positivista de reconstituir o passado tal como foi e a renúncia cética em falar sequer do passado, pretérito de todo em todo irrecuperável, é possível rasgar uma *via media* que consiste em pôr o objetivo da verdade histórica como um ideal regulador, no sentido kantiano (isto é, tanto um horizonte inalcançável como uma regra produtiva e eficaz), perante o qual todas as tentativas de reprodução do passado ficam inevitavelmente aquém<sup>327</sup>. É o momento de recordar que a máxima que assevera que não há observação sem observador (e todo um mundo que gravita em torno deste), de que a fórmula «a história é inseparável do historiador» é uma variação, estende-se atualmente a todo o campo do conhecimento, tocando o domínio das ciências tidas como exatas, após o advento da mecânica quântica e a emergência das matemáticas não euclidianas. Parece não haver dados brutos, puros, nem sequer nas ciências da natureza.

Não obstante a impossibilidade da objetividade pura, no âmbito da história e dos estudos literários e filosóficos, é lícito estabelecer critérios valorativos que distingam interpretações mais válidas ou mais conseguidas do que outras? Neste último ponto, é possível e desejável ao crítico e intérprete dar mostras de lealdade perante o leitor, de honestidade intelectual, ao admitir e expressar, seja os pressupostos teóricos e metodológicos do seu trabalho, seja as suas simpatias políticas ou de outra ordem. Já a

---

<sup>326</sup> «(...) quando era presente, esse passado «era como o presente que vivemos, neste momento, qualquer coisa de pulverulento, de confuso, de multiforme, de ininteligível, uma rede densa de causas e efeitos, um campo de forças infinitamente complexo que a consciência do homem, seja ele ator ou testemunha, é necessariamente incapaz de apreender na sua realidade autêntica (não há nenhum lugar de observação privilegiada – pelo menos nesta terra)» H.I. Marrou, *op. cit.*, p. 40. O posterior conhecimento histórico eleva-se por cima dessa poeira dos factos miúdos no turbilhão do presente para construir uma visão ordenada, cadeias de relações causais ou finalistas, significações, valores (cf. *ibidem*, p. 41).

eminência do positivismo histórico francês, Seignobos, escrevia (1897): «...a perfeita consciência que tenho das minhas preferências pessoais por um regime liberal, laico, democrático e ocidental preserva-me, penso eu, de ser levado a descrever com inexatidão ou a negligenciar os fenómenos que reconheço serem-me antipáticos. Se me enganei, o leitor fica advertido acerca do sentido em que é possível que me tivesse inclinado»<sup>328</sup>. O impulso de simpatia, ou o seu reverso, que perpassa o esforço de compreensão histórica que defronta o passado, não devem turvar a lucidez analítica ou explicativa.

Uma resposta inteiramente negativa àquelas questões conduz como corolário final a um solipsismo incomunicável entre historiadores ou críticos, entre si e entre a sua audiência. O célebre paradoxo - sou solipsista como todos os outros, implica que o sujeito desta afirmação conceba o outro de si como um análogo, ultrapassando pelo simples ato de enunciação desse paradoxo as muralhas da sua mónada. Não há, evidentemente, monólogos narcisistas quimicamente puros, dada a natureza social e comunicacional do discurso. Se estas notas do discurso e da linguagem conduzem ao princípio de uma unidade de fundo e de uma continuidade fundamental entre os seres humanos, entre culturas diversas, entre épocas históricas distintas, é um ponto que não queremos abordar.

## 9.2. São as doutrinas dos sofistas passíveis de reconstrução?

Enunciada a nossa perspetiva, passamos a visitar alguns pontos da polémica que colocou frente a frente Schiappa e Poulakos. Depois de reconhecer, aduzindo vários exemplos marcantes, que o interesse pelos sofistas e pela retórica tomara as proporções de uma explosão virtual, Schiappa alerta para a necessidade de distinguir, no interesse de futuros estudos sobre os sofistas, duas aproximações basicamente diferentes, legítimas embora nos seus campos próprios, assim descritas: «the construction of neo-sophistic rhetorical theory and criticism and the historical reconstruction of sophistic doctrines»<sup>329</sup>.

---

<sup>328</sup> Apud Marrou, *op. cit.*, p. 271.

<sup>329</sup> Sciappa 1990 «Neo-Sophistic Rhetorical Criticism or the Historical Reconstruction of Sophistic Doctrines?», p. 193. Ambas as perspetivas requerem interpretação, mas de tipo e intencionalidade diferentes. Pode-se dizer dos sofistas o que se diz de Aristóteles e da sua *Retórica*: se há historiadores da retórica de Aristóteles e/ou neo-aristotélicos não se vê como não se deva fazer a mesma distinção no que toca à abordagem dos sofistas. Autores neo-aristotélicos geralmente concordam que Aristóteles «never “intended” that his work be a guide for rhetorical criticism» (Sciappa, *op. cit.*, p. 194), o que vem a dar que

Identificando primeiramente os métodos e os objetivos distintos destas perspectivas, Schiappa pretende mostrar que o trabalho de Poulakos, «Sophistic Definition of Rhetoric», mescla incautamente as duas aproximações, apontando, finalmente, para direções de futuras reconstruções históricas das teorias sofistas do discurso. Vinça, portanto, que ambos os ângulos são válidos desde que se estabeleça uma linha divisória clara entre os campos respetivos. Antes de «usar» a história é preciso compreendê-la adequadamente. De outro modo, pretensas reconstituições históricas desembocam em «self-affirming discoveries of early anticipations of voguish philosophical theories»<sup>330</sup>. O caso de Protágoras exemplifica flagrantemente a tomada de posição de Bloom segundo a qual, se apenas estudarmos história de acordo com os nossos gostos, nada vemos senão o nosso umbigo<sup>331</sup>.

A necessidade da reconstrução histórica é acentuada pelo facto, e esta é a aportação inovadora do autor, de o termo grego para retórica – *rhetorike* não surgir senão nos princípios do século IV a. C. Nos textos disponíveis do século V. a. C., o termo simplesmente não se topa, surgindo pela mão de Platão por volta de 385 a. C.<sup>332</sup>. Para Schiappa é mais que um pormenor filológico. Pretender reconstituir os modos como a «retórica» era definida e debatida no século V a. C. torna-se suspeito se se pressupor que

---

críticos do neo-aristotelismo, por exemplo Edwin Black (1965), não elaborem a sua crítica em nome de uma errônea leitura de Aristóteles por parte do neo-aristotelismo, mas na falência deste em responder aos problemas e necessidades dos teóricos retóricos de hoje. Há, contudo, uma dificuldade notória na analogia, que Schiappa não nota, e que tem a ver com os textos disponíveis: não são comparáveis, em extensão, os *ipsissima verba* de Aristóteles e dos sofistas.

Sabemos que a crítica hermenêutica moderna (*New Criticism et alii*) tende a desembaraçar-se, como uma falácia, da intenção do autor, reputando-a como impossível de identificar, inútil ou prejudicial ao processo interpretativo; contudo, Schiappa afirma que qualquer reconstrução histórica aspira a recriar a maneira como o autor e os seus contemporâneos compreendiam os textos (cf. Sciappa, *op. cit.*, p.194).

<sup>330</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>331</sup> Refira-se, a propósito, a lista de cognomes atribuídos ao sofista, arrolada por Schiappa: o primeiro positivista (Neurath, 1984), o primeiro humanista (F. C. Schiller, 1981), o pioneiro do pragmatismo (Fuller, 1931), um céptico (Windelband, 1924), um fenomenalista (Untersteiner, 1954), um empirista (Gomperz, 1901), um utilitarista (Moser e Kustas, 1966), um relativista subjetivo (Guthrie, 1971), um relativista objetivo (Glidden, 1975).

<sup>332</sup> Em *Górgias* (448d). Pode-se aproximar esta tese com a de T. Cole (1991 *The Origins of Rhetoric in Ancient Greece*, IX, X) segundo a qual a literatura grega antes de Platão era largamente a-retórica, se bem que cheia de eloquência e argumentação, pois repousava no pressuposto da transparência do *medium* linguístico relativamente ao referente (fosse este emoções, informações ou ideias). É com a problematização dessa «evidência» e conseqüente consciencialização da possibilidade de manipular o *medium* linguístico que a retórica nasce (apud M. Várzeas 2009 *A Força da Palavra no Teatro de Sófocles: entre Retórica e Poética*, p. 39, nota 10). A Sciappa opõe-se S. Halliwell (*idem* 1994 «Philosophy and Rhetoric», p. 224) que vê nos termos «kaloumnen rhetoriken», «a chamada retórica», a prova de que a palavra e a sua referência já existiam (cf. M. Várzeas, *op. cit.*, p. 46, nota 29).

a retórica era então claramente concebida como uma arte verbal com um corpo de ensinamentos identificáveis. Era *logos*, não *rhetorike* o termo focal dos sofistas, não sendo de todo em todo termos equivalentes.

Schiappa antecipa a objeção do *non sequitur*, isto é, da inexistência do termo (o significante) não se segue que o seu significado não exista<sup>333</sup>. Existiu seguramente uma prática discursiva, que nós agora designamos por retórica, e antes da cunhagem do termo *rhetorike*. Mas uma reconstrução histórica séria tem que lidar com a surpreendente ausência desse termo. A divisão nítida entre retórica e filosofia é obra de Aristóteles e dos seus discípulos<sup>334</sup>, tornando-se anacrónica a sua retrojeção para o século V. Há que estudar o século V à sua própria luz, recolocar os textos na sua própria época. Poulakos dirá que esta abordagem enferma de um semantismo estreito e míope. No entanto, para nós, a substituição de «retórica» por teoria(s) do *logos* tem a vantagem de evidenciar que os interesses dos sofistas eram mais largos do que aqueles que, *depois*, vibraram no termo retórica. Recorde-se que Aristóteles identificou o *entimema* e o exemplo como as linhas da província da retórica, estreitando o seu campo<sup>335</sup>.

São esses os factos e essas as distinções que, segundo o autor, John Poulakos não tem na devida conta. Do seu ponto de vista, os trabalhos de Poulakos são louváveis como realizações do criticismo retórico neosofista, mas suscetíveis de correção se considerados como reconstrução histórica.

Ora reconstrução histórica é o que Poulakos aspira, por vezes, a fazer. No artigo «Toward a Sophistic Definition of Rhetoric», denota uma clara intencionalidade histórica, escrevendo que pretende «to articulate on probable grounds their view [dos sofistas] of rhetoric (...) to derive a «sophistic definition of rhetoric and discuss some of its more important implications», apresentando o que os Sofistas «ensinavam», do que estavam «conscientes» e desejavam «demonstrar». Nessa área, é que Schiappa julga encontrar equívocos vários. Resumindo, nos cinco elementos que Poulakos identifica como o bilhete

---

<sup>333</sup> Este tipo de falácia, que da inexistência do termo conclui da inexistência do significado, parece-nos ocorrer quando se parte da ausência da palavra «fado» e correlatos na *Poética* de Aristóteles para deduzir que na tragédia grega esse conceito e respetiva vivência não desempenham qualquer papel determinante.

<sup>334</sup> Ver os sofistas pelos olhos da retórica aristotélica pode ser enganador, no sentido de anacrónico. Dada a divisão aristotélica da retórica em forense, deliberativa e epidíctica, tendeu-se a presumir que o ensino sofista sobre o discurso podia ser reduzido a essa classificação aristotélica. Cai-se em simplificação extrema quando se afirma que a preocupação primária do ensino sofista era o discurso forense (cf. Schiappa, *op. cit.*, pp. 211 e 212).

<sup>335</sup> Nos capítulos XVIII a XXV do Livro II da *Retórica*, Aristóteles identifica o exemplo e o entimema como os recursos lógicos que um orador pode dispor para convencer. O exemplo era uma espécie de indução retórica; o entimema, um silogismo em que uma das suas partes fica subentendida.

de identidade da teoria sofística da retórica, retórica como arte, estilo como expressão pessoal, *kairos* (o momento oportuno), *to prepon* (o apropriado) e *to adunaton* (o possível) apenas o terceiro tem base documental sólida, a qual contudo não suporta a sua afirmação de que os sofistas encararam o *kairos* como uma «regra» que ajudou a criar uma «estética da retórica». Os *ipsissima verba* que nos restam não autorizam que se tracem os contornos precisos de uma teoria sofista da retórica claramente identificável (o termo *to adunaton* nem sequer aparece).

Apoiando-se no Havelock de 1982 *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*, Sciappa argumenta que, enquanto grupo, os sofistas não possuíam o grau de abstração que permitisse a cunhagem de um léxico «técnico» e «profissional», o idioma de base de uma teoria coerente de discurso em que *kairos* e *to prepon* tivessem sido postos como os dois critérios mais fundamentais do valor do discurso, como Poulakos afirma. Os sofistas terão ventilado ideias que foram mais tarde codificadas em teorias retóricas reconhecíveis. Schiappa sugere que, no plano da reconstituição histórica das contribuições sofistas efetivas para o desenvolvimento da teoria retórica, é preferível abordar «the Older Sophists» individualmente<sup>336</sup>, discernindo várias teorias *incipientes* que se iam formando no século V. O que há de comum aos sofistas é uma filosofia (Guthrie) ou um movimento educacional (Kerferd), não propriamente uma definição sofista específica de retórica.

Na já *vexata quaestio* de sofistas/sofística, Schiappa defende que o traço unitivo dos sofistas reside, não numa teoria da retórica senão na proposta comum de um *logos* racional em competição com a tradição mito-poética. Como Guthrie e Kerferd reconheceram, não há uma única «doutrina» ou «teoria» concernente a qualquer tema que possa ser seguramente identificável como comum nos *ipsissima verba* dos sete velhos sofistas. E na categoria dos temas, Schiappa inclui assuntos que mais tarde caíram no âmbito do que se veio a designar por retórica<sup>337</sup>. Como ilustração da variedade de teorias retóricas incipientes, isto é, em estado de devir no século V, avança para a identificação de temas centrais nos escritos dos sete velhos sofistas, etapa preliminar a um estudo sistemático e compreensivo da teoria e prática do *logos* de cada sofista individualmente considerado.

---

<sup>336</sup> Proceder de outro modo significa «to sacrifice all pretense of accuracy for the sake of scope» (Schiappa, *op. cit.*, p. 212).

<sup>337</sup> Cf. Sciappa, *op. cit.*, pp. 208-210.



Por último, defende que o estudioso da sofística não deve ser guiado primeiramente pelo objetivo de redimir ou condenar os sofistas, mas entender o seu pensamento no seu próprio contexto, à luz do século V.<sup>338</sup>

Na réplica à crítica de Schiappa, Poulakos revela ser um virtuoso da ironia. Não por acaso refere na abertura do artigo um autor (Gerald Graff, 1988) que lamenta a ausência nas humanidades de «enabling conflicts». Confessa estar simultaneamente desvanecido por Schiappa ter lido tudo o que ele escreveu sobre retórica sofística e triste por ele nada ter compreendido dos seus escritos. Propõe mostrar que «1) Schiappa has no case, 2) even if he did have a case, it could not be supported, and 3) even if it could be supported, it would not be useless»<sup>339</sup>. Tomando, sem o declarar, como modelo o início do discurso *Sobre a Verdade* de Górgias, Poulakos sugere que Schiappa faz as vezes do sisudo Parménides, obcecado com a Verdade imutável. No fim do artigo, aproxima o seu crítico da figura, atualmente antipática, do «corretor» («rectifier») que se apressa a corrigir antes de se assegurar que há alguma coisa a retificar<sup>340</sup>.

Não são obviamente os salpicos diatríbicos de uma polémica que interessa reter aqui, mas as razões de fundo da discórdia. Ora o que Poulakos tem por ilusório é justamente o que Schiappa tem como possível: que se possa ser um leitor objetivo, que seja possível reconstruir factos históricos passados, que se possa aceder à intenção autoral, que se possa consolidar uma base documental. Poulakos cita Nietzsche («No, facts is precisely what there is not, only interpretations»), cita Hayden White («the illusion that a value-neutral description of the facts, prior to their interpretation or analysis is possible»), cita Charles Segal («whether [s]he likes or not... has to confront the task of interpretation as itself a problem») e outros mais.

Na sua resposta<sup>341</sup>, Schiappa admite que todas as interpretações são historicamente situadas, mas que daí não se segue que todas elas sejam igualmente

---

<sup>338</sup> Cf. *ibidem*, pp. 213, 214.

<sup>339</sup> Poulakos, John 1990 «Interpretating Sophistical Rhetorical», p. 218.

<sup>340</sup> Além disso, a tarefa do corretor vive do trabalho dos outros, o que sugere parasitismo (*ibidem*, p. 227). Poulakos acha que todo o edifício do ensaio crítico de Schiappa se mantém apoiado na descoberta da inexistência do termo *rhetorike* antes de 385 a. C. Pesquisando através do computador o tema do termo (rhetorik-), na mais recente versão do *compact disc* do *Thesaurus Linguae Graecae*, afirma encontrar múltiplas ocorrências sobretudo em Esopo. A isto replica Schiappa que realizou a mesma pesquisa e que Poulakos não poderia ter topado com qualquer citação de um *autêntico* (sublinhado nosso) texto do século IV a. C. e que a fábula de Esopo referida, «The sailor and son», é uma composição original da Idade Média elaborada por leitores gregos.

<sup>341</sup> Schiappa 1990 «History and Neo-Sophistic Criticism: A Reply to Poulakos»

válidas, respaldando este ponto com citações dos mesmos autores invocados por Poulakos. Por exemplo, na mesma página da citação de Hayden White, lê-se que o sucesso de Darwin se deveu a uma redescritção mais explanatória dos factos. Segal, o classicista dos classicistas para Poulakos, afirma que o primeiro passo para a interpretação é *get the facts right* e que reconhecer a possível pluralidade de leituras não é o mesmo que negar que algumas leituras possam ser melhores do que outras.

Nem todas as interpretações nasceram iguais, garantidas pela constituição americana, diríamos nós. Num jogo citacional, é eficaz citarem-se frases de um autor que desdizem as posições tomadas pelo adversário que o tinha chamado em seu socorro. É uma maneira de pôr a nu a falácia do *argumentum magister dixit*. Portanto, um ponto a favor de Schiappa. Outra estratégia é extrair das afirmações do adversário consequências que ele desaprova. Assim a mesma leitura revalorizadora dos sofistas de Poulakos implica que o próprio distinga leituras melhores do que outras. Uma interpretação que pintasse os sofistas como proto-platónicos dificilmente poderia ser por ele acatada. Pondo em relevo as palavras do seu contendido (o qual diz na sua réplica que a mola da sua pesquisa não é «to make more things known about [the sophists]», antes contribuir para uma «postPlatonic rhetoric and a postAristotelian rhetoric», logo reconhecendo implicitamente que os seus objetivos não têm a ver com reconstrução das doutrinas históricas dos sofistas), Schiappa pensa que Poulakos no fundo concorda com a sua posição: a de que o seu trabalho, louvável e provocativo, move-se no plano da teoria pósmoderna da retórica. Por outras palavras, devia tê-lo lido melhor, evitando acumular páginas desnecessárias na sua resposta<sup>342</sup>.

Por seu turno, Poulakos não deixa de acusar Sciappa de ressuscitar uma versão morta de platonismo ao subentender que um dado discurso é legítimo na medida em que conhece os factos (filológicos), sendo tudo o resto retórica (o primeiro braço da frase descreve a posição de Sciappa, mas o segundo é acrescentado por ironia). Implicitamente, o seu crítico é censurado por bandear-se para o lado de Platão, do arqui-inimigo da retórica, que acreditava em ideias «*context-independent*», aqui vertidas para factos filológicos. E aproveitamos esta alusão desfavorável ao platonismo como ocasião para movermos o presente estudo em direção aos anos trinta em que um número apreciável de pensadores relevantes pronunciou um veredicto condenatório da figura e pensamento de Platão.

---

<sup>342</sup> Schiappa, *op. cit.*, p. 314.

## 10. A receção da sofística de Popper a Hegel

Guthrie, reconhecendo que os anos 30 viram surgir um poderoso surto de reabilitação dos sofistas, a expensas de Platão, logo adverte que a querela que se acendeu entre partidários dos sofistas e defensores de Platão não é tão nova como os contendores parecem crer, remetendo para o século XIX. Esta observação acutilante de Guthrie pode-se estender igualmente à assunção de novidade e originalidade que o neo-sofismo presume. Aplicamos então um recurso polémico amplamente usado: notar que aquilo que é ostentado como novo ou original é a reedição de algo mais antigo. Reiterando, os arautos do novo e da *tabula rasa* caem quase sempre na tentação do *thesaurus*, quer dizer, da procura reconfortante de uma genealogia ilustre. Por exemplo, o surrealismo não deixou de esquadrihar o passado, reconhecendo antecessores em Lautréamont e Rimbaud ou, mais fundo ainda, em Hieronimus Boch ou Grunëvald, por exemplo. Os triunfadores da hora presente escolhem os seus predecessores.

Acresce, contudo, que a hostilidade a Platão que crepita numa série de livros saídos a partir dos anos trinta não tem precedentes em debates anteriores, a não ser em páginas de Nietzsche. Não são os dados do problema, ou termos e dicotomias da discussão que são novos. O que é novo é o tom apaixonado, belicoso, a virulência antiplatónica. Como constata Renford Bambrough, no Reino Unido, «until the publication of these books Plato had usually been very favourably treated by his interpreters and critics»<sup>343</sup>. As causas prendem-se com duas ordens de razões.

Primeiro, a densa dimensão política, e não abstratamente filosófica ou literária, de escritos platónicos como *Górgias*, *República*, *Leis*. Dodds, por exemplo, flete o tema reitor de *Górgias* da retórica para a discussão da base moral da política, opinando que se trata do livro mais «moderno» ou mais «atual» de Platão. Segundo, e muito mais determinante

---

<sup>343</sup> Bambrough, Renford 1962 «Plato's Modern Friends and Enemies», p. 98. Entre os livros referidos, assinala-se como o primeiro a abrir as hostilidades dessa «Thirty Years' War» *The Platonic Legend* de Warner Fite, seguindo-se *The Genesis of Plato's Thought*, de A. D. Winspear, *Plato Today*, de R. H. S. Crossman e os ataques de Bertrand Russell lançados, seja na *História da Filosofia Ocidental*, seja em *Philosophy and Politics*, e, em grau eminente, *The Open Society and its Enemies*, de Karl Popper. No campo dos defensores, sobressaem os livros de R. B. Levinson, *In Defense of Plato*, e de John Wild, *Plato's Modern Enemies and the Theory of Natural Law*. O catálogo apresentado é praticamente o mesmo de Guthrie. Como fonte de bibliografia extensa, ambos os autores remetem para a obra de R. B. Levinson.

para a contundência desse «tom», têm de se considerar as circunstâncias políticas concretas dessa convulsionada época histórica que turvavam o juízo crítico e acadêmico que, à partida, aspira a ser justo, «neutral» e «objetivo». Como nota Guthrie, nos trepidantes anos 30, não ajudava de todo à serenidade crítica ler no programa oficial do partido nazi que um dos seus objetivos era instaurar uma sociedade governada por guardiões, no sentido mais elevado do termo platónico<sup>344</sup>. É compreensível que, no calor da refrega ideológica, se atribua aos «professores» *invocados* pelos «alunos» a culpa que reside efetivamente nos «alunos». Perde-se de vista que neste caso os alunos elegem como «professor» alguém que viveu havia mais de dois milénios.

Noutra época, conta-se que Calígula queria destruir os poemas homéricos baseando-se na condenação platónica da poesia. Suetónio aponta como motivo desse gesto, que hoje qualificaríamos de paranoico, a inveja literária de um aspirante a grande poeta<sup>345</sup>. É compreensível que nesse transe um poeta devoto de Homero, temendo pela sua vida, confunda Platão com Calígula, isto é, a autoridade invocada com aquele que a invocou, não tendo tempo ou disposição para dar conta dessa simplificação ideológica.

A ofensiva antiplatónica brotou, então, de críticos ligados ao marxismo, ao liberalismo democrata, à psicanálise. Deste último campo (H. Kelsen) saiu a imagem de um Platão homossexual reprimido, cujo recalçamento gerou um irresistível impulso de dominação. Entre os escritos antiplatónicos, destaca-se, como o mais influente (uma vez que o seu autor foi considerado por muita gente nos anos oitenta como o maior filósofo vivo), o livro de Sir Karl Popper, *The Open Society and its Enemies*. Segundo Renford Bambrough, esta obra constituiu «The most celebrated, the most violent and the most sustained attack on Plato»<sup>346</sup>.

Um exemplo da sua influência pode-se encontrar no pormenor de Brian Vickers, no capítulo «Plato's Attack on Rhetoric», incluído no seu livro *In Defense of Rhetoric*, citar como epígrafe uma frase da obra de Popper referida<sup>347</sup>. Vickers, observando que finalmente é chegado o tempo em que é permitido ser-se relativista, declara Platão inimigo da «free speech» e da tolerância, em contraposição com os sofistas, pragmáticos,

---

<sup>344</sup> Na coletânea (Bambrough, Renford (ed) 1967 *Plato, Popper and Politics*), o segundo artigo, de R. F. Hoernlé (1938) ostenta o título seguinte, deveras sintomático: «Would Plato approved of the Nacional Socialist State?».

<sup>345</sup> Apud Brandão, J. L. Lopes 2009 *Máscaras dos Césares teatro e moralidade nas Vidas suetonianas*, pp. 192, 193.

<sup>346</sup> Bambrough, Renford, *op. cit.*, p. 98.

<sup>347</sup> Vickers, Brian 1988 *In Defense of Rhetoric*, p. 83.

flexíveis, democratas genuínos, «ethically superior»<sup>348</sup> ao descendente de Sólon. Platão, ao estabelecer dualidades rígidas como conhecimento/opinião, alma/corpo, saúde/doença, filosofia/retórica cria uma estrita forma binária de argumentação que acaba por tornar-se constrictiva, excluindo um dos seus pólos, ao privilegiar o outro. A crítica que logo ocorre fazer é que Vickers descai no binarismo, por mais atenuado que seja, que critica em Platão. Se tudo é relativo, não se vê como é que os sofistas possam ser eticamente superiores a Platão. É uma opinião tão válida como a sua contrária: a de que o Platonismo é superior. O relativismo autorrefuta-se em termos lógicos. Como dizia John H. Hallowell, em «Plato and his Critics» (1965), «Now the modern critics of Plato do not present their arguments as opinions about which there may be a variety of equally valid opinions, but as the truth about Plato»<sup>349</sup>. Quer dizer, relativistas e subjetivistas esquecem-se de que o são quando assestam as suas baterias sobre Platão.

Em todo o caso, Popper não é um relativista. Em *The Myth of The Framework*<sup>350</sup>, ataca esse conceito-chave do antifundacionalismo e da neo-sofística: o contexto. O mito do «Framework» supõe que a discussão só viceja entre aqueles que aderem a um conjunto comum de princípios e crenças. Pelo contrário, o conhecimento progride se entram em debate pontos de vista diferentes ou até opostos. É característico do «Framework» não pôr em causa as suas ideias basilares. Porém, não pode deixar de haver um fundo ético comum: aprender com os erros, não se importar em ser vencido por um argumento ou conjectura mais racionais. Há portanto precondições, mas são de natureza moral (humildade, tolerância, abertura crítica, linguagem clara) e não doutrinária. O que importa é que Popper defende vigorosamente que a ciência aspira à verdade objetiva, enquanto ideal regulador, é norteadada por um realismo fundamental, que neutraliza nos seus praticantes condicionamentos de classe, de nação, de raça, de género, de interesse (económico, grupal...), etc. Portanto, é tributário, não obstante todas as «nuances», da noção de padrões racionais universais, da sustentabilidade de categorias como factos, verdade, correção, validade e clareza: a «racionalidade» não pode ser reduzida ao que uma comunidade elege como tal numa situação particular, contingente.

---

<sup>348</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>349</sup> Hallowell, John H. 1965 «Plato and his Critics», pp. 282, 283.

<sup>350</sup> Popper, Karl 1994 *The Myth of The Framework In Defence of Science and Rationality*. O livro é uma coletânea de conferências e artigos dirigidos ao público não especializado.

É que essa irritante noção de *Framework*, de contexto, de situacionalismo, ameaça de relativismo a ciência, o que de mais precioso temos e o pilar da sociedade aberta. O uso imoderado do conceito de contexto implica que a verdade mude de um *Framework* para outro, impossibilitando a compreensão mútua entre culturas, gerações e períodos históricos. Tal é o resultado indesejável do «irracionalism of relativism»<sup>351</sup>. Popper aspira a salvar não só a ciência, como também a própria possibilidade de comunicação e de acordo, do naufrágio (pós-moderno?) do irracionalismo e do relativismo.

Como se sabe, Popper tenta derrotar as doutrinas relativistas e instrumentalistas das teorias científicas (segundo esta última, as teorias não são nem verdadeiras nem falsas mas instrumentos mais ou menos úteis) substituindo o indutivismo ou o justificacionismo indutivo pelo falsificacionismo. O que torna uma teoria científica é a sua qualidade de ser refutável, nomeadamente por testes experimentais, a sua falsificabilidade; não a propriedade de ser verificável ou confirmável. A partir do momento em que uma teoria científica se amarra a «factos», escorrega para o domínio do dogma, caindo na armadilha ilógica da indução. A ciência não procede, como se defende desde Bacon até ao neo-positivismo (Círculo de Viena), partindo de um número alargado de observações e de regularidades que generaliza em leis confirmadas com experimentos posteriores. O que é inovador na ciência é o seu momento crítico, a procura da anomalia. Reside aí o critério de demarcação entre o científico e o não científico. É científico não o que é experimentável e verificável senão o que é falsificável. O imperativo categórico dos cientistas pode ser assim formulado: engendrem conjeturas ousadas, mas redobrem de esforços para mostrar que são falsas. Criar uma hipótese e procurar com todo o afinco a contraprova. O problema, como críticos de Popper realçam, é que, concedendo que se trata de uma admirável teoria, ela apresenta a pecha de ser irrealista: os cientistas, e os maiores de entre eles, raramente se comportam como falsificacionistas. Em geral, procuram confirmar a sua teoria, não refutá-la. Tentam resolver problemas e descansar na sua solução em vez de escutar Popper que declara que a ciência sempre começa e sempre acaba com problemas.

Popper responde que os maiores cientistas não exercem verdadeira ciência quando não falsificam. Ora, replicam os críticos, o epistemólogo devia cumprir o que prega, seguindo as regras que institui para os cientistas: falsificar o seu falsificacionismo e

---

<sup>351</sup> *Ibidem*, p. 33

pensar noutra teoria que resistisse ao facto de a atividade científica na sua prática concreta não ser, em geral, falsificacionista... Como dizia Keynes, «when the facts change, I change my mind»; porém, como observava, por outro lado, Stephen P. Pepper, «what are pure facts for one theory are highly interpreted evidence for another»<sup>352</sup>. Parece que o autor austríaco não resiste a idear um tipo de cientistas heroicos, em perpétua demanda da infirmação das suas teorias, tipo pouco comum que será uma extensão da sua idiossincrasia mental, transferência que denunciará em Platão.

Na crítica ao *divus Plato*, Popper parte da oposição entre sociedade aberta e sociedade fechada, e critica pensadores que supostamente justificaram a sociedade fechada. Esta radica no tabu e no dogma enquanto a sociedade aberta deve a sua abertura e mobilidade ao exercício das faculdades críticas e racionais do homem. A ação política decorre assim de dois princípios básicos, contrários entre si: princípio utópico-historicista e o princípio reformista, agarrado ao concreto, empenhado em resolver gradualmente os problemas de ordem social. Utopismo e historicismo são faces da mesma moeda: toda a escatologia deflui da premissa de que a história obedece a leis e que possui um sentido. Em Platão, a decadência histórica e social pode ser corrigida e suplantada através de um arranjo pedagógico e eugénico estruturado por disposições classistas, um aparato jurídico-legal e ideais. O pensador utópico estabelece ou pretende descobrir leis gerais acerca do processo sócio-político, julga ter as chaves do futuro, não restando às massas senão dobrar a cerviz diante da inevitável marcha da história. Porém, leis na história, quer dizer, o historicismo não passa de uma mera encarnação do dogmatismo. Dogmatismo é a *bête noir* do pensamento de Popper que tenta subtrair a ciência a esse íncubo através do falsificacionismo heroico que, como já referimos, predica

---

<sup>352</sup>Este autor é conhecido por ter formulado uma leitura metafísica dos sistemas metafísicos designados por *world hypotheses* de escopo ilimitado («un-limited scope»). Jaz na base de cada sistema a «root metaphor», uma metáfora dominante, posta como engendradora de categorias que englobam o mundo (S. P. Pepper 1942 *World Hypotheses: A Study in Evidence*), por exemplo, a metáfora da máquina na origem do mecanicismo da era moderna. Uma crítica que logo se fez foi pôr em causa a legitimidade da restrição de Pepper das *world hypotheses* a quatro: formismo (termo derivado de «forma»), mecanicismo, contextualismo e organicismo. Para nós, o método que escolhe de estudar esses sistemas englobantes «as objects existing in the world, to examine them empirically as a zoologist studies species of animals, a psychologist varieties of perception, a mathematician geometrical systems (*ibidem*, p. 2) apresenta-se logo erigido de dificuldades: essa aproximação empírica, esse posicionamento de observador imparcial denunciam já uma escolha filosófica clara. Para um conspecto de autores que implementaram «metafilosofias», em que se incluem a metaforologia de Blumemberg ou a dianoemática de M. Guerroult, e delimitação de «tipos» de pensamento e de discurso filosófico, ver o artigo «Metafilosofia» da Enciclopédia Logos de Artur Morão.

que a partir do momento em que recusamos que uma teoria seja testável ou falsificável, deixamos de praticar ciência, deslizando para a metafísica.

Em *Open Society*, no primeiro volume, é Platão considerado o teórico-mor do totalitarismo político antigo. No segundo, são destacados Hegel, acima de tudo, e depois Marx (que, não obstante as percucientes análises económicas e sociológicas, herda do Mestre a crença de uma direção e finalidade da história) como os grandes propugnadores do totalitarismo político contemporâneo.

Para Popper, a mola fundamental da filosofia de Platão salta do seu ódio à democracia ateniense que ameaçava a sociedade tribal fechada a que Platão se achava vinculado pelas suas origens sociais. À turbulência da democracia Platão opunha a estabilidade e a segurança da comunidade tribal (alma tripartida, sociedade ideal tripartida, uma classe dirigente, os amigos das formas, cujo conhecimento possibilitaria e legitimaria o julgamento político e o exercício do poder...). O núcleo da sua filosofia, a teoria das ideias, não passou da projeção metafísica da imutabilidade gregária própria de uma sociedade tribal e aristocrática. O dualismo da mundividência platónica provém «from sociological domain, from the contrasts between a stable society, and a society in the process of revolution»<sup>353</sup>. As odes platónicas à vida racional mascaravam o seu ódio profundo ao livre exercício da razão humana em democracia.

Platão trai Sócrates: n' *As Leis* vemos claramente formulada a teorização que justifica, *post hoc*, processos de supressão (silenciamento e execução) de pessoas como Sócrates. Como poderia um filósofo que corroía o princípio da autoridade através da dúvida metódica advogar n' *A República* o estabelecimento de uma elite intelectual de Mestres que detivessem o conhecimento de ideias imutáveis? Assim é pintado Platão por Sir Karl Popper: «a totalitarian party politician, unsuccessful in his immediate and practical undertakings, but in the long run only too successful in his propaganda for the arrest and overthrow of a civilization which he hates»<sup>354</sup>. O funesto fascínio pelo pensamento platónico determinou em larga medida que o ideal da democracia e da sociedade aberta estivesse em pousio séculos infindos.

As críticas que se podem fazer a esta crítica são evidentes. Primeiro, o reducionismo sociológico, que vê na filosofia platónica a simples extrapolação dos

---

<sup>353</sup> Popper, Karl 1945 *The Open Society, I*, p. 73

<sup>354</sup> *Ibidem*, p. 149. Aliás, Popper suspeita que na ideação da figura dos filósofos-reis Platão achar-se-ia destinado a ocupar o trono do chefe, do Führer, como conviria àquele que alcançou a visão do Bem, Sol do mundo das Formas.



interesses classistas do aristocrata (e a traição do aristocrata Platão ao plebeu e democrata Sócrates), o que é de estranhar num pensador crítico do marxismo, embora muito menos ácido em relação a Marx do que a Hegel, o glorificador do militarismo prussiano. Em segundo, as acusações *ad hominem*: Popper cai no pecado que censurara a Platão, o de ter maltratado verbalmente os sofistas. Em terceiro, em desconsiderar a severa condenação platónica da tirania<sup>355</sup>. Ocorre-nos uma outra objeção. Para quem ostenta uma ignorância socrática diante de supostos significados e leis da história, o filósofo austríaco dá a impressão de delimitar em campos muito distintos, muito definidos os que estão do lado do problema e os que estão do lado da solução, do avanço e da reação. Também o ideário reformista – liberdade, justiça, igualdade – a alcançar de maneira, não abrupta ou apocalíptica, mas gradual, adaptando-se às condições concretas, lembra alguma coisa das hipóstases platónicas.

Outra ilustração flagrante da parcialidade de perspectiva que as preocupações de uma época criam (a obra de Popper foi concebida em 38 e publicada em 45) encontra-se no «caso» de Dodds. Referimos o papel condicionador que o presente histórico exerce no juízo crítico de historiadores e estudiosos. A este respeito, basta comparar dois ensaios, colocados um a seguir ao outro, na mesma coletânea para verificar quanto a mutação das circunstâncias históricas se reflete na interpretação.

No primeiro, «The Failure of Greek Liberalism», depois de afirmar coordenadas comuns ao liberalismo grego e ao europeu dos séculos XVIII e XIX («the same individualism, the same humanitarianism, the same confident arraignment of tradition at the bar of reason, the same robust faith in applied intelligence as the key to perpetual progress»<sup>356</sup>) denuncia, no plano do pensamento, a regressão operada por Platão. Concorda inteiramente com a enfática afirmação de Mr. Crossman de que a filosofia platónica se ergueu como «the most savage and the most profoud attack upon liberal ideas which history can show», destacando uma tríade de ideias da última fase do seu

---

<sup>355</sup> Como se sabe, para Platão, o estágio precedente ao da tirania era o reino da democracia. Transitando, não obstante estarmos conscientes do anacronismo, para a situação da Alemanha entre Guerras, recordamos que a república de Weimar, nos anos 20 até ao seu colapso, era considerada como o regime mais democrático no sentido de mais progressista da Europa. O que espantou os intelectuais liberais de então, o que espanta ainda hoje, foi a viragem de um regime progressista para o seu contrário (não obstante o regime nazi ter conservado e acentuado ideias liberais como o divórcio célere ou o combate ao tabagismo) ou como um regime desta natureza nutre no seu seio as forças que o irão desagregar. Não haverá elementos do diagnóstico platónico, ousamos sugerir, que possam ser tidos em conta na análise desse fenómeno histórico estarrecedor?

<sup>356</sup> Dodds 1973 «The Sophistic Movement and the failure of Greek Liberalism», in *The Ancient Concept of Progress and other Essays*, pp. 102, 103

pensamento (supomos que nas *Leis*) de funestos efeitos: «he was declaring that the true king should be above the laws, that heresy should be an offence punishable by death, and not man but God was the measure of all things. With the first of these statements he announced the Hellenistic monarchies; with the second and third he announced Middle Ages»<sup>357</sup>. Reportando-se também às *Leis*, declarara que, como os Nazis e os Russos, Platão advogava restrições a viagens dos gregos pelo estrangeiro de modo a resguardar do contágio corrosivo do relativismo<sup>358</sup>.

Ora aqui é que bate o ponto: atormentado pela escalada dos totalitarismos, Dodds encontra um paralelismo inquietante entre, por um lado, o breve clarão do iluminismo ateniense no século V a. C. e a ameaça pendente dos fascismos sobre as democracias liberais: conhecerá o liberalismo europeu a mesma sorte, varrido pela guerra que se acastelava no horizonte e o alastramento do pensamento totalitário? Dodds não deixa de assinalar, *a posteriori*, que o artigo é, por um lado, um «slight sketch of some aspects of a complex subject» e, por outro, é tingido pelas «political and moral anxieties of the late thirties»<sup>359</sup>. Reconhece, portanto, que se trata de um estudo claramente datado.

Passando para o ensaio subsequente, transcorridos nove anos, respira-se outra atmosfera. Aí Platão é assim descrito: «his personality being so complex, his thought so richly various and yet, as we know it in his dialogues, so incomplete – so full of hesitations, restatements, fresh starts, of ideas that go underground for a time to reappear later in a new guise, of lines of argument that seem to converge, yet never quite meet to form a tidy system». Segue-se naturalmente que selecionando-se um conveniente acervo de textos platónicos se pode plasmar um Platão ora céptico, ora místico, «a pupil of Hegel and as a pupil of Aquinas, as a Cambridge Platonist and one of Nature's Balliol<sup>360</sup> men, as an early Christian and as a very early Nazi»<sup>361</sup>. Pensamos que a caracterização feita por Dodds, neste ensaio, de Platão é preferível ao retrato traçado por Sir Karl Popper.

## 11. A inevitabilidade de Platão

---

<sup>357</sup> *Ibidem*, p. 102

<sup>358</sup> *Ibidem*, p. 98

<sup>359</sup> *Ibidem*, nota 1, p. 92

<sup>360</sup> Bastião tradicional do livre-pensamento nas terras de Sua Majestade.

<sup>361</sup> Dodds 1973 «Plato and the Irrational», in *The Ancient Concept of Progress and other Essays*, p. 110

Afinal, é indiscutível a parcialidade de Platão no retrato que delineia dos sofistas na sua obra?<sup>362</sup> A parcialidade platónica é responsável pela imagem negativa dos sofistas que predominou pelos séculos afora? Patenteia Platão uma intenção deliberada em distorcer o carácter e o pensamento dos seus antagonistas?

As considerações que vão seguir situam-se conscientemente no domínio do «talvez» e do «poder ser».

Em primeiro lugar, a hermenêutica da sofística enfrenta um grande óbice. Como se tem notado, aquilo que resta dos seus escritos reduz-se a fragmentos e a paráfrases de tal maneira que a fixação segura dos seus *ipsissima verba*<sup>363</sup>, pode um «cético» sugerir, será resultado de pura *chance*<sup>364</sup>. Esta dificuldade, no seio do pensamento grego, é extensível, aliás, aos pré-socráticos (grupo de que se costuma excluir os sofistas, abarcando nomes como Anaximandro, Heraclito...), diante dos quais a tarefa do intérprete passa por extrinchar o texto do contexto de moldura não raro platónica e aristotélica em que está encastrado... As explicações para essa rarefação de escritos extensos dos sofistas podem reduzir-se a duas ordens de fatores: a natureza da profissão dos sofistas tornava os seus escritos circunstanciais, pragmáticos e efémeros, amarrados ao presente<sup>365</sup>, o que, aliando-se a vicissitudes de milénios, tornou inevitável o

---

<sup>362</sup> Seja qual for a avaliação que se faça do retrato platónico, deve reter-se que os sofistas gozavam de má reputação em Atenas tal como transparece na Comédia Antiga (além de Aristófanes, lembrem-se *Os Fritadores* de Êupolis, em que os sofistas são caricaturados como «caçadores de fortunas», enxameando as casas dos ricos). Estrangeiros, eram vistos simultaneamente como atrativos e perigosos, dupla atribuição que o termo grego «deinos» encerra.

<sup>363</sup> Por exemplo, relativamente ao discurso de Górgias *Sobre a verdade* ou *Sobre o não-ser*, continua a ser objeto de discussão qual das duas paráfrases supérstites (se a de Sexto Empírico, *Adv. Math.* 7, 65-87; se a do tratado (pseudo-aristotélico?) *Acerca de Melisso, Xenófanes e Górgias*, 5-6, 979 a-980 b 21) é a mais fiável (vide Loenen, J.H.M.N. 1959 *Parmenides, Melissos, Gorgias*, ou Mansfeld, Jaap 1985 «Historical and Philosophical Aspects of Georgias' On What is not»; Kerferd, G.B. 1955 «Gorgias on Nature or That Which is Not». Este último autor sustenta que as diferenças entre as duas versões são mais aparentes do que reais (cf. *ibidem*, p. 5).

<sup>364</sup> Sobre Sócrates, que nada escreveu, observou com humor Léon Brunschewicg que as tentativas de determinar o Sócrates histórico e o seu pensamento próprio ilustram o lema da ironia socrática: «só sei que nada sei» («Tudo contribui para fazer do conhecimento do próprio Sócrates um tema de ironia socrática. A única coisa que seguramente sabemos dele, é que não sabemos nada», apud Jean Brun 1994 *Sócrates Platão Aristóteles*, p. 4).

<sup>365</sup> O propósito confessado de Tucídides (discípulo quer de Antifonte, de Górgias ou de Pródico, no entender da Antiguidade tardia) foi o de evitar a efemeridade dos escritos ocasionais dos sofistas, escrevendo uma obra digna de ser lida em qualquer tempo (cf. Guthrie *III*, apud Schiappa de Azevedo «Introdução» *Hípias Maior*, p. 13). Como sinal das flutuações do humor de intérpretes de Platão, refira-se a razão de fundo dos atetizadores desta obra: a deformação caricatural do sofista, dissonante aliás da imagem traçada no *Hípias Menor* e em curtos trechos do *Protágoras*, era incompatível com a «boa-fé» característica de Platão! (*ibidem*, p. 15).

desvanecimento das suas obras como as de muitos outros<sup>366</sup>; a perda dos seus escritos é uma consequência do anátema platónico e aristotélico.

Se as explicações do primeiro tipo são as mais prováveis, então os sofistas mantiveram-se vivos graças aos escritos platónicos. Mais vale uma má imprensa do que nenhuma e é sempre possível que espíritos desconfiados questionem o ponto de vista dominante da imprensa. Daqui resulta que em vez de ser o culpado da *damnatio memoriae* dos sofistas, Platão pode ser considerado como aquele que os salvou do naufrágio do esquecimento, aquele em cujo teatro de ideias continuou a fazer-se ouvir a sua voz. Referindo-se a personagens dos dramas de Platão, como Cálicles, e da sua influência em Nietzsche, Dodds notou ser «a strange irony of history that Plato's exposition of the ideas he mean to destroy should thus have contributed to the formidable renaissance of those ideas in our day»<sup>367</sup>. Teriam os sofistas, os «bons» sofistas como Górgias e Protágoras, influenciado mais a história se as suas obras fundamentais tivessem sido preservadas ou não surgissem, como antagonistas, nos diálogos platónicos?

Mas damos por suposto o que não foi provado: se, em Platão, o sofista é o alter-ego negativo do filósofo autêntico segue-se que os sofistas históricos são apresentados pelo viés da caricatura e o seu pensamento desvirtuado<sup>368</sup>?

Relativamente aos dois grandes sofistas que tiveram a honra de intitular dois célebres diálogos platónicos, Protágoras e Górgias, é de sublinhar que a imagem traçada nessas obras não é a de indivíduos desonestos e inescrupulosos, nem moral nem intelectualmente, como já Grote reconhecia. Parece-nos que a atitude é uma mescla de respeito e ironia.

---

<sup>366</sup> A propósito do par oralidade/escrita, assinala-se a teoria de E. Havelock (1982 *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*) a qual defende que a cultura helénica foi uma cultura primariamente oral até Eurípides. Nesta perspetiva, pode-se concluir que *também* para os sofistas o texto escrito não tinha tanta importância quanta lha conferiram tempos posteriores. Hipoteticamente, não lhes importa tanto assim a salvaguarda do seu legado escrito. O poder da persuasão reverberava do discurso falado (que detinha poderes encantatórios sobre os ouvintes, como *dunastes megas*, senhor soberano, no dizer de Górgias no *Encómio de Helena*) e da força da oportunidade (*dunamis kairou* – expressão primeiramente cunhada por Protágoras, segundo Diógenes Laércio, *Vitae* 9.52). Não era o par escritor/leitor senão o do orador/auditório que importava nas atividades e interesses dos sofistas.

<sup>367</sup> Dodds *Plato: Górgias*, Appentix, p. 390.

<sup>368</sup> A elevação de «o sofista» a um tipo pode acarretar a obliteração das características distintivas do pensamento de cada sofista. Grote defendia com energia que o que os sofistas tinham em comum era a profissão e não doutrinas, sendo um grupo heterogéneo de pensadores. Atualmente, na área dos estudos dos sofistas, considera-se ultrapassada essa disjunção: há sofistas e sofística, sendo legítimas, quer a tentativa de reconstruir o pensamento de cada sofista, quer de reconhecer as notas comuns, os contornos gerais do movimento (cf. M<sup>a</sup> Vaz Pinto «Introdução» *Sofistas: Testemunhos e Fragmentos*, pp. 21, 22).

Segundo Rommily, como vimos, a preocupação de Platão não foi a de censurar moralmente os grandes sofistas, mas denunciar os efeitos perniciosos das suas doutrinas relativistas em seguidores menos escrupulosos. Do célebre passo da *República* 492 a, b, onde Sócrates, em diálogo com Adimanto, sugere que os maiores sofistas são os que atribuem a corrupção dos jovens aos Sofistas<sup>369</sup> se pode deduzir que Platão prefere culpar mais os estudantes do que os professores ou os muitos que «sacodem a água do seu capote» para os ombros de poucos. A nosso ver, é legítimo comparar o tratamento dado a estas figuras com o modo como Platão dá voz a Aristófanes, no *Banquete*. À partida, o filósofo teria todas as razões para depreciar o maior expoente da comédia antiga devido ao retrato que este traçou de Sócrates, o mais justo dos homens, n' *As Nuvens*. Porém, não o faz, a despeito de não disfarçar o apego de Aristófanes pela garrafa, pelo dom de Brómio.

Que Aristófanes não pode ser, do ponto de vista platónico, ilibado completamente da condenação de Sócrates, demonstraram-no os reparos dirigidos à Comédia em *Apologia* e em *Críton*. É verdade que entre a encenação d' *As Nuvens* e o processo de Sócrates distam anos e o que constituía uma graça sem importância se impregnou de virulência nos dias da raiva da Guerra do Peloponeso. Ora é a esta figura que lhe seria expectavelmente odiosa que Platão atribui o poderoso, o estupendo discurso da origem andrógina do amor. Na economia da obra, Sócrates sucede a Aristófanes, marcando a superioridade da filosofia sobre a poesia. No entanto, muitos intérpretes reconhecem uma congenialidade de espírito entre as duas figuras. Sócrates, a filosofia encarnada, pode ser o primeiro, mas como *primus inter pares*, aquele que se destaca numa plêiade de espíritos brilhantes.

Paralelamente, o mito do *aidos* que Protágoras profere no diálogo com o seu nome apresenta visos de seriedade e profundidade. Pode-se discutir o que nesse discurso é da responsabilidade de Protágoras ou de Platão. Mas se o fundamental é platónico não se vê que interesse tinha Platão em pôr na boca de um antagonista ideias que seriam suas. Considerações semelhantes sobre «objetividade» são verosímeis a respeito da «apologia de Protágoras», empreendida pelo Sócrates de *Teeteto*<sup>370</sup>.

---

<sup>369</sup> «Ou também és dos que pensam, como a maioria, que certos jovens são corrompidos pelos Sofistas, e que certos Sofistas corruptores são simples particulares, sem atingir um ponto digno de menção? Ou antes que esses mesmos que tal afirmam são os maiores Sofistas, para ensinar perfeitamente e modelar quantos quiserem, novos e velhos, homens e mulheres?» (Platão 1996 *A República*, trad. de Rocha Pereira, p. 281).

<sup>370</sup> Ver nota 453 do presente trabalho.

Não é assim indiscutível que Platão deforme, irreparavelmente, o pensamento original de Protágoras ou Górgias. Não poucos críticos alegam que a representação platônica das ideias destes autores é fidedigna. Assim, Kathleen Freeman sustenta que «the opinions on rhetoric attributed to [Gorgias] are probably genuine»<sup>371</sup>. Também Terence Irwin e W. H. Thompson, nas introduções respectivas a edições de *Gorgias*, defendem posições similares<sup>372</sup>. Renato Barilli alega que o sofista é tratado com dignidade e justiça e que «Plato had skillfully expounded the point of view of the sophists in *Gorgias*»<sup>373</sup>. Michael C. Leff pensa que este livro de Platão «is one of the best available sources for reconstructing the thought of the ancient sophists»<sup>374</sup>. O corolário lógico destas opiniões é que conhecemos atualmente o essencial da sofística por causa de Platão, não apesar de Platão, como sugerimos acima.

Pulula uma multidão de sofistas na obra platônica, mas o essencial da crítica platônica aos sofistas pode-se resumir da maneira que se segue. Ontologicamente, o sofista não está preocupado com o ser, antes se move nas águas turvas do não-ser e do accidental; correlativamente, no âmbito da lógica, o sofista não aspira à verdade ou ao rigor dialético, mantendo-se no domínio da opinião; o que lhe interessa é a vitória nas justas oratórias. Por consequência, ética, pedagógica e politicamente, o seu objetivo não é a conquista da sabedoria ou da virtude, seja para o indivíduo, seja para a cidade, mas a busca do sucesso, o poder de dispor dos homens, reinando sobre as palavras. A *techne* (retórica e oratória) é assim desligada da *arete* e as consequências só podem ser desastrosas, individual e coletivamente<sup>375</sup>. Em rigor, no *Górgias*, Sócrates distingue entre retóricos e sofistas, afirmando que a sofística está para a legislação como a retórica para a justiça (464b2-65c4)<sup>376</sup>. No entanto, logo depois, dilui essa distinção, referindo que, na prática, sofística e retórica estão de tal maneira entrelaçadas que são inextrincáveis.

---

<sup>371</sup> Freeman, Kathleen 1953 *The Pre-Socratic Philosophers: A Companion to Diels*, p. 336.

<sup>372</sup> Cf. Irwin, Terence 1980 «Introduction», *Plato: Gorgias*, p. 9; Thompson, W. H. 1973 «Introduction», *The Gorgias of Plato*, pp. III-IV.

<sup>373</sup> Barilli, Renato 1989 *Rhetoric*, p. 30.

<sup>374</sup> Leff, Michael C., «Modern Sophistic and the Unity of Rhetoric», in 1987 *The Rhetoric of Human Sciences: Language and Argument in Scholarship and Public Affairs*

<sup>375</sup> Cf. Cassin, Barbara 2000, «Who's afraid of the sophists?», p. 106. A desvalorização abrange a valência literária, «since the figures of speech he makes use of, his style, are merely the bulges of an encyclopedic vacuity».

<sup>376</sup> Nessa distinção se estriba a opinião de Dodds 1959 de que Górgias não era um sofista em sentido técnico (aliás, não pretendia ensinar a *arete* como Protágoras), mas um retor. Sobre essa questão, veja-se E. L. Harrison 1964 «Was Georgias a sophist?».

No duelo verbal entre Sócrates e Górgias, este defende a sua arte, a arte da palavra que convence, destacando o poder que contém, um poder a quem ninguém resiste. Mas os exemplos que apresenta para ilustrar a sua defesa são moralmente inatacáveis: o retórico sucede onde o médico falha, convencendo um paciente a tomar um remédio repugnante e a sujeitar-se a uma operação<sup>377</sup> e, é mais ao poder de persuasão de Temístocles e de Péricles que Atenas deve os seus magníficos portos, do que à sabedoria de engenheiros e arquitetos<sup>378</sup>. Se é possível abusar do poder conferido pela retórica, enquanto poder, a retórica é tão neutra em consequências éticas como a força física de um atleta.

Porém, ao sustentar que o retórico incute a sua arte ao discípulo com o fito de que ele faça «bom uso» dela<sup>379</sup>, parece implicar que mestre e discípulo conheçam o que é «bom», o que é «justo»<sup>380</sup>. Conduzido a este ponto da discussão, está à mercê de Sócrates, que lhe faz ver que o exercício da retórica não se pode furtar à questão dos seus fundamentos morais. Com efeito, a potência da persuasão deve ser ministrada na dose certa, como a posologia dos medicamentos, defende Górgias. Mas onde está o critério de medida?

O importante a reter no decurso do diálogo é que Górgias continua apegado à noção de «bom uso» da retórica, enquanto o seu discípulo Polo diz abertamente que a retórica são indiferentes as questões morais. Indo mais longe, Cálicles proclama como

---

<sup>377</sup> *Górgias*, 456B

<sup>378</sup> *Górgias*, 455 D-E

<sup>379</sup> *Górgias*, 456 E, 457 C. Esta admissão do Górgias platónico (*dramatis persona* do texto de Platão) não casa com o Górgias implicado nos textos originais, segundo McComiskey. Platão distorce o pensamento do sofista de Leontinos ao atribuir-lhe uma epistemologia fundacional, a-histórica que mina a sua metodologia orientada pelo *kairos*. No decurso do diálogo, Sócrates leva Górgias a aceitar três oposições binárias: conhecimento (*episteme* ou *mathesis*)/ opinião (*doxa* ou *pistis*); instrução (*didache*)/ persuasão (*peithos*); linguagem (*logos*) e conteúdo (*pragma*) na definição de uma *techne* (Bruce McCominsky 1992 «Disassembling Plato's critique of Rhetoric in the Gorgias (447a-466a)», p. 82), quando os textos originais de Górgias mostram à saciedade que ele não admitia essas antinomias. Por exemplo, no *Encómio de Helena*, lê-se que na maior parte dos assuntos os homens tem a opinião [*doxa*] como conselheira da sua alma. Quer dizer, todo o conhecimento é opinião. Deste modo Sócrates arranca do «Górgias» do diálogo homónimo posições que traem o pensamento do Górgias histórico. Concordando «Górgias» que conhecimento (o racional) e opinião (o irracional) existem simultaneamente, concedendo que a *techne* da retórica suscita a crença e não o conhecimento do certo e do errado, expõe o flanco à censura de Sócrates de que a retórica é irracional pois não se conforma aos traços definidores do conceito de *techne* (*ibidem*, p.83).

<sup>380</sup> Sustentar a pura neutralidade ética da retórica seria «socially and politically disastrous for Gorgias» na sua condição de estrangeiro, no ver de Khan (1983). Não é evidente a insinceridade do sofista, contrapõe Levett, pois fazia então toda a diferença opinar em tertúlia numa casa aristocrática e proclamar um discurso público perante o *demos* (cf. Levett, *op. cit.*, nota 9, p.213).

verdadeira moral o direito do mais forte. Esta sequência constituiu uma gradação entre o retórico ainda respeitável que não separa totalmente moralidade e retórica e aquele que põe a retórica ao serviço do mais forte, tendo de permeio, como figura de transição, o retórico que dá à retórica o que é da retórica e à moralidade (convencional) o que é da moralidade. A intenção platónica é clara: mostrar que este desdobramento do homem retórico é um desenvolvimento natural e Cálicles o fruto sazonado da árvore da retórica. Como diz Dodds, os três interlocutores de Sócrates não corporizam três forças distintas, mas três desenvolvimentos sucessivos da mesma força, estudada em profundidade. Assim, o curso do diálogo apresenta-se sob a figura de espiral, formato inusual no conjunto da obra platónica, que escolhe naturalmente a forma linear<sup>381</sup>.

Acresce a esta peculiaridade que muitos estudiosos de Platão têm reparado no teor particularmente belicoso do livro *Górgias*<sup>382</sup>. Parece que o termo *anoeton*, ignorante ou doido, ocorre mais vezes no *Górgias* do que em qualquer outra obra de Platão, mais exatamente doze vezes. O que é digno de nota é que todas essas ocorrências surgem, exceto uma, na discussão de Sócrates com Cálicles. Logo, tomando de empréstimo a distinção efetuada por McComiskey, a irritabilidade platónica acende-se sobretudo contra os sofistas oligárquicos e fundacionalistas.

Em *O Sofista* podem-se recolher várias definições de sofista, pelo menos sete, segundo Kerferd<sup>383</sup>. Entre elas, um caçador remunerado de jovens ricos (222a-223b), um comerciante por grosso dos saberes relativos à alma (ciência e virtude – 223b-224d), um comerciante a retalho dos mesmos saberes (224d-225a), um atleta da arte agonística, especializado em erística (225a – 226a), um contrafator da filosofia, tomando por realidades as aparências (225c-d)<sup>384</sup>. Relembremos que a erística consistia na arte de

---

<sup>381</sup> Cf. Dodds 1959 *Górgias*, pp. 4, 5. O paralelo mais próximo, se bem que numa escala miniatural, é o primeiro livro da *República* onde Sócrates discute o mesmo tema com três interlocutores (sendo o terceiro justamente Trasímaco, cujas opiniões se aproximam das de Cálicles).

<sup>382</sup> Cf. Fussi, Alexandra 2000 «Why is the “Gorgias” so Bitter», pp. 39-58. Aí refere-se que Dodds sugere que «the disillusioned bitterness» que se desprende do livro indica que a obra foi escrita por Platão logo após a morte do Mestre e sob o seu impacto. A autora recusa a explicação de fatores externos, buscando-a no texto, procedendo por contrastar oito elementos estruturais e expedientes dramáticos usados no *Górgias* com as suas contrapartidas no *Protágoras*. Aduz a interessante conclusão de que, dado o papel mediador e moderador que Górgias exerce na disputa com Polo e com Cálicles, Platão não adere inteiramente ao ataque de Sócrates à retórica. No jogo dramático do diálogo, é Górgias que impede que o diálogo se rompa e soçobre. Daí que filosofia e retórica não sejam tão irreconciliáveis (cf. *ibidem*, pp. 56-58).

<sup>383</sup> Cf. Kerferd *The Sophist Movement*, pp. 4, 5.

<sup>384</sup> *O Sofista*, 231 d. apud 2005 *Sofistas Testemunhos e Fragmentos*, p. 52.



disputar, numa espécie de esgrima verbal<sup>385</sup>. O bom aluno do bom sofista teria boas notas na capacidade de discutir, de vencer na contenda verbal. Era instruído na técnica das antilogias, na competência em argumentar com iguar calor uma tese e o seu contrário. Saber a qual o momento oportuno para usar as armas do elogio, do ridículo ou da censura. Diante do adversário num torneio argumentativo, o bom aluno estaria adestrado a confundi-lo, extraindo das suas posições e concessões consequências que o enredariam no novelo da contradição. Estaria na posse de um repositório de técnicas (*technai logov* – base da *techne politikhe*) que torna convincente uma determinada opinião, o pró e o contra de um assunto. Em termos gramaticais hodiernos, ele estaria tacitamente consciente da dimensão ilocutória e perlocutória e da modalidade deontica dos *speech acts*.

Em última instância, o conceito de sofista depende do conceito de erro. Mas como definir o erro, o não ser, dada a identidade parmenidiana entre dizer e ser? Paradoxalmente, a tese parmediana de que o não ser é impensável, indizível e impronunciável proporciona um refúgio ao ensino do sofista que pode alegar que não se pode falar e ensinar aquilo que não é, estando assim justificado. O enigmático estrangeiro proveniente de Eleia provoca a necessidade do «parricídio»<sup>386</sup> que conduz à proposição de que o não ser é de uma certa maneira assim como o ser não é de outra<sup>387</sup>. O não ser tem que ser doravante posto como o outro do ser e não como o puro contrário do ser. A posição do ser ou da ideia (esta ideia, idêntica a si mesma) implica um sem-número de negações no sentido da multiplicidade virtualmente infinita das existências que não são essa ideia.

O que interessa na economia desta obra sublinhar é que o aparecimento do sofista despoleta uma evolução do pensamento platónico, obrigando-o a soltar-se da tutela de Parménides, como que instilando vida e movimento no ser fixo parmediano

---

<sup>385</sup> A difusão da erística radicar-se-á no arreigado amor pela disputa verbal, típico dos gregos, sobretudo dos atenienses. Uma das suas manifestações era a frequência de litígios judiciais, ridicularizada por Aristófanes (*Aves*, 39-41, 1286-1289; *As Nuvens*, 207-208; *Vespas*, 86-132. Em Tucídides (1.77, 1), os espartanos apodam os atenienses de *filodikein dokoumenen*. Escavando na alma helénica, uma das suas saliências deteta-se no fascínio pela arte da palavra falada ou eloquência, remontando aos poemas homéricos: na díade dos atributos fundamentais do *aristos* contava-se o poder de dominar a palavra, patenteável na frequência com que intervinha na assembleia, (*Ilíada*, IX. 442-443, «saber fazer discursos e praticar nobres feitos», in M. H. Rocha Pereira 1997 «Os Caminhos da Persuasão na “Ilíada”», p. 41. A concessão de Aquiles aos rogos de Príamo - «Também isso te será concedido, ó velho Príamo, como desejas;/ susterei a guerra tanto tempo quanto aquele que pretendes», 669-670 (cf. *ibidem*, p. 56) pode ser lida como uma indicação de que é nobre *deixar-se persuadir*, na condição de vencedor, evidentemente...).

<sup>386</sup> *O Sofista*, 241 d.

<sup>387</sup> *O Sofista*, 241 d.

(mediante, no caso, o reconhecimento de cinco grandes géneros: ser, movimento, repouso, o mesmo e o outro). O aparecimento do sofista tem o condão de sacudir Platão do «sono dogmático» parmenidiano, parafraseando o que Kant revelou acerca do choque que lhe provocaram as leituras de Hume<sup>388</sup>.

Nesta deslocação, nesta reformulação da natureza do ser e do não ser, da verdade e do erro, o «erro» do sofista reside em ficar no reino da opinião, na superfície nas coisas... Assim, como assinala Kerferd, o que é produzido pelos sofistas, caindo no âmbito da «opinião», é não um conhecimento nulo, mas um conhecimento imperfeito<sup>389</sup>. De qualquer maneira, negar ou atenuar a hostilidade de Platão relativamente aos sofistas, como se tem feito, é investir contra o texto e o contexto, negar a própria evidência<sup>390</sup>. Porém, julgamos ter dado corpo à sugestão de que essa hostilidade não rima inevitavelmente com inexactidão ou «desonestidade intelectual», da parte de Platão.

A atenção ao pensamento dos sofistas é, no pensamento europeu, anterior a Hegel. Cassirer mostra a extensão da sua influência na família dos «philosophes» iluministas de oitocentos em *Die Philosophie der Aufklärung*<sup>391</sup>. De qualquer modo, o relevo que Hegel lhes confere é considerado um marco no processo da sua reabilitação no sentido em que os reintroduz no palco da história da filosofia, não como meros figurantes, mas como atores principais. Nas *Lições sobre a História da Filosofia*, os sofistas e Sócrates são vistos como os descobridores do princípio da subjetividade, subtraindo-se à especulação cosmológica e naturalista dos pré-socráticos. Constituem o

---

<sup>388</sup> Guthrie, antes de abordar o tratado de Górgias *Sobre a natureza* ou *Sobre o não ser*, chama a atenção para o facto de a via de acesso a distinções ou graduações do ser (por exemplo, Aristóteles ao distinguir que o ser por acidente é, embora não ao mesmo título que a substância é) estava fechado por efeito da «brusca» antítese de Parménides. Essas distinções «úteis» serão o cometimento das filosofias platónica e aristotélica (cf. *idem*, *Les Sophistes*, p. 201).

<sup>389</sup> Kerferd, G.B. 1986 «Le sophiste vu par Platon: un philosophe imparfait» in B. Cassin (ed) *Positions de la Sophistique*, pp. 13-25.

<sup>390</sup> Para J. Barrett, essa animadversão está presente desde a primeira hora, na *Apologia*. Aí, Sócrates, ao empregar uma vasta gama de lugares-comuns retóricos, cumpre o propósito platónico de parodiar a retórica, mais especificamente a retórica gorgiana, dados os ecos bem identificáveis no texto platónico da *Defesa de Palamedes*. Por outro lado, a figura lendária de Palamedes constituiria o análogo mítico de Sócrates. A presença familiar desse herói é atestada pelo facto de ter sido evocado pelos três grandes tragediógrafos, restando magros fragmentos de uma peça de Eurípides. Segundo o autor, esses fragmentos confirmam a recorrente oposição entre Palamedes e Ulisses, tipificando respetivamente a decência, a honestidade e a sabedoria em contraposição ao engano, ao talento persuasivo e à esperteza. Palamedes antecipa o carácter e o destino de Sócrates, tendo desmascarado a pretensa loucura de Ulisses e morrendo como vítima inocente. Cf., sobretudo acerca deste último ponto, Barrett, James 2001 «Plato's "Apology"», pp. 9, 10.

<sup>391</sup> Cf. Cassirer, Ernst 1932 *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen, cap. 6 (trad. franc. 1966 *La Philosophie des Lumières*, Paris, pp. 239 e ss.)

pólo antitético das posições objetivo-naturalistas dos cosmólogos pré-socráticos, momento que a síntese platónica e aristotélica integra e supera. Os sofistas são dignos de preencherem um dos pólos de uma concreção do esquema triádico hegeliano, da sua dialética, e assim validados por constituírem uma etapa da autoconsciência da Ideia. Tal arrumação dos sofistas, exclusivamente antropocêntricos, é demasiado esquemática porquanto o interesse cosmológico/especulativo não esteve ausente, segundo vários doxógrafos, em alguns deles (Pródico, designadamente...).

Um dos efeitos da influência de Hegel foi pôr na ordem do dia as doutrinas dos sofistas: Karl Joël assinalava em 1921 que neo-hegelianos alinhavam com os positivistas na revalorização dos sofistas em nome da sua inclusiva (diríamos nós atualmente) filosofia da história que tudo perdoa pois tudo compreende<sup>392</sup>. Para Hegel, com efeito, o que o Espírito é no presente, foi-o desde sempre. O que parece ter sido abolido pelo passado, o Espírito possui-o na sua atual profundidade. Superados, o outro e o negativo subsistem no si mesmo do Espírito que efetiva o passado num eterno presente.

Portanto, os sofistas foram agentes e instrumentos do Espírito da Razão astuta, sem o saberem. Se cada um é filho da sua época, se cada filosofia particular não pode saltar por cima do seu tempo, as épocas e os seus resumos filosóficos constituem etapas do desenvolvimento e explicitação da Ideia/Razão/Espírito. No ritmo ternário da dialética hegeliana (tese, antítese, síntese; ou afirmação, negação e negação da negação; ou posição, oposição, composição) o momento da síntese incorpora em si aquilo que é válido na tese e na antítese. Não há recuos na cavalgada da Ideia em direção à sua autoconsciência. A história factual e a história espiritual formam, portanto, um todo enquanto imagem e ato da Razão. Por outras palavras, quer se trate de seres concretos ou de produtos da inteligência, todas as coisas são modos da Ideia absoluta nos graus diversos da sua progressão. Daí que filosofia hegeliana é uma filosofia da identidade, uma gigantesca construção de fundo tautológico, que afirma o Mesmo, retendo do Outro o mais que pode<sup>393</sup>. Em todos os vaivéns e conflitos da história é a Ideia que dialoga consigo mesma.

---

<sup>392</sup> Apud Guthrie, *Les Sophistes*, p. 21. Apoiando-se na autoridade de Sexto Empírico, que coloca entre os que negam o *criterion* Protágoras e Górgias, Guthrie sustenta que, a ser possível definir uma posição sofística global, seria essa a mais verosímil. No plano moral, a única regra logicamente admissível seria a de agir em cada instante da maneira a mais oportuna. É esta an-arquia que terá provocado a reação de pensadores da têmpera de Sócrates e de Platão, cf. *ibidem*, p. 204.

<sup>393</sup> Cf. Ricoeur 1983 *Temps et Recit I*, p. 292. Aqui foca Ricoeur o modo como Hegel tematiza a relação entre o passado histórico e o presente, perguntando se a ótica hegeliana não acaba por, «no fim de contas, afirmar a vitória final do Mesmo, embora retendo o mais que pode do Outro».

Aplicado o esquema ternário à filosofia grega, resulta que as doutrinas de Platão e Aristóteles formam o momento de síntese que retém o que valeu a pena dos pré-socráticos (tese) e de Sócrates e os sofistas (antítese). Retirado, contudo, o subtexto da dialética hegeliana, ou, se quiserem, o seu jargão metafísico, os sofistas sobressaem como humanistas que fazem descer a filosofia do céu da *physis* e da *arche* para o homem, social e político.

Também Guthrie é de certo modo tributário desse esquema quando pensa que o clima espiritual que rodeia a emergência da sofística é marcado pelo desencanto do homem comum (ou mais ou menos letrado) em relação aos fisiólogos (quer dizer, filósofos da natureza: de Tales a Demócrito...). As especulações do eleatismo e do atomismo configuravam a natureza e a realidade de um modo que parecia decididamente remoto e abstruso para quem tinha que viver a vida de todos os dias: o movimento e o múltiplo eram tidos como ilusórios por Parménides e pelos seus seguidores, enquanto para os atomistas as qualidades perceptíveis eram inteiramente subjetivas, sendo a realidade constituída por átomos e vazio. Guthrie julga que não devemos senão desculpá-los pois, ao contrário dos tempos atuais, não existiam provas experimentais de teorias científicas ou ciência aplicada. Archelau, discípulo de Anaxágoras, é importante como ponto de articulação da linha que podemos estender dos sofistas aos atomistas. Ele transferiu para os valores morais a teoria de Demócrito sobre as sensações do quente e do frio, do doce e do amargo. Se estas qualidades não pertencem às coisas, não serão também o certo e o errado, o justo e o injusto, noções meramente subjetivas e não inscritas numa ordem imutável e objetiva do cosmos? Estava assim aberto o caminho para o ceticismo dos sofistas em relação a padrões morais universais, ao seu relativismo e agnosticismo.<sup>394</sup>

## 12. Sofistas e Religião

Defendemos que o que agrega fundamentalmente os sofistas num grupo, em termos intelectuais ou ideológicos (o critério socioprofissional é simples: são professores itinerantes e remunerados do século V<sup>395</sup>), esses indivíduos originais, encarniçados rivais uns dos outros, marcadamente individualistas («os sofistas» nunca constituíram uma

---

<sup>394</sup> Cf. Guthrie, *op. cit.*, pp. 338-342.

<sup>395</sup> Tal critério extrínseco não é totalmente abarcante nos casos de Sócrates (em vida associado aos sofistas; atualmente, por exemplo, por Kerferd) e de Crítias, como nota M<sup>a</sup> Vaz Pinto, *op. cit.*, nota 3, p. 14).

escola à maneira do platonismo ou do aristotelismo, ou das escolas socráticas menores – recordem-se os epítetos tradicionais para ilustrar o seu carácter heterogéneo: Protágoras, o individualista, Górgias, o utilitarista, Hípias de Elis, o polimatista, Pródico de Ceos, o moralista...) são dois traços: o seu agudo entendimento do modo como as palavras e o seu arranjo no discurso e na oratória entretêm, impressionam ou persuadem uma audiência (como tal, o poder sobre a palavra, «a retórica» no seu sentido mais lato, é uma prerrogativa fundamental do cidadão, da sua educação e preparação para a vida pública<sup>396</sup>); a atitude de «irreligião», no sentido que os escolásticos lhe davam de ausência de *latria* ou *dulia*: nenhum dos sofistas dá mostras, nas *pauca verba* que legaram ou no que deles disseram ao longo dos tempos, de aderir pela crença à religião grega (ou outra), o que não significa que pensem do mesmo modo acerca do mito e da religião (natureza, origem, papel e efeito na sociedade). Recordemos que Guthrie e Kerferd reconheceram não haver uma única «doutrina» ou «teoria» concernente a qualquer tema que possa ser, segura e indubitavelmente, identificável como comum nos *ipsissima verba* dos sete velhos sofistas, e tal admissão vale para teorias específicas sobre o fenómeno religioso.

A análise da relação entre sofistas (individualmente e em conjunto) e a religião, que à partida é simplesmente antitética, tem que defrontar primeiro a questão do relevo da problemática religiosa no seu pensamento, isto é, se ocupa um lugar central ou se se trata de uma temática periférica apenas reticentemente abordada. Tem que admitir, por outro lado, que as suas *ipsissima verba* sobre o assunto são particularmente exíguas. Não se afigura que os sofistas tenham sido homens empolgados pelo problema religioso, atormentados pela existência ou não dos deuses. Além disso, também não se destacaram como estrénuos militantes na destruição da religião tradicional<sup>397</sup>. Porém, a atividade a

---

<sup>396</sup> Não se deve perder de vista que a democracia ateniense (assente no tripé da *isonomia*, *isocracia* e *isegoria* – igual acesso à palavra) era não representativa, direta e plebiscitária e que os dotes oratórios eram imprescindíveis para quem quisesse, não só ascender a cargos de chefia, mas também em manter-se à tona: foi, ao tempo e depois, considerado extraordinário o cometimento de Péricles de ter sido eleito estratega por quinze vezes seguidas.

<sup>397</sup> Kerferd começa um breve capítulo sobre os sofistas e a religião, observando que tende-se a ver nos sofistas um movimento que hasteou a bandeira da revolta contra a religião devido à analogia, superficial em seu entender, com a *Aufklärung* («The sophistic movement as a whole has sometimes been regarded as characterized by a revolt against religion...», Kerferd, *op. cit.*, p. 163). Um exemplo dessa analogia pode ler-se no seguinte trecho: «The modern like the ancient sophist has risen in revolt against the tyranny of an established creed and in defence of the rights of the individual and he displays a decided aversion from investigations into the ultimate natures of things – which he assumes to be incapable of solution», John Watson 1907 «Plato and Protagoras», p. 32. Ver também as obras e autores arrolados por M<sup>a</sup> Vaz Pinto

que se dedicavam (e que funciona como critério extrínseco da sua identificação), a de adestrar discípulos na arte da palavra para dotá-los de capacidades de intervenção na política, na vida da *polis*, não podia deixar de tanger o papel da religião na organização política, na origem do poder, na estruturação das leis, na fundação da ética. No ensino da oratória política e forense, era inevitável que se abordassem as bases, mais ou menos, religiosas da legalidade vigente, que se discutisse acerca da conveniência persuasiva de apelar para os mitos divinos, onde se incluem decretos e mandamentos divinos, ou de citar os poetas e a tradição gnômica estriados de laivos religiosos.

O problema prevaemente é político, mas com implicações religiosas. Veja-se o par *nomos-physis* que ganhou no tempo dos sofistas um cunho opositivo, deslocando-se o seu emprego do domínio naturalista (Demócrito defendia que as qualidades sensóreas pertenciam unicamente à esfera do *nomos*) para contextos ético-políticos<sup>398</sup>. De facto, uma maneira habitual de aceder ao cerne das preocupações dos sofistas é usar como fio condutor a oposição *nomos-physis* e arrumar os defensores da *physis* de um lado e os partidários do *nomos* do outro.

Trata-se de palavras-chave e a sua difusão era tão pervasiva que Aristóteles, nos *Sophistici Elenchi (Refutações Sofísticas)* 173 a 7, observa que constituía uma cilada retórica, um recurso para colocar o adversário em dificuldades e enredá-lo na aporia, colocar a questão: isso que dizes é da parte do *nomos* ou da *physis*<sup>399</sup>? Soma-se a dificuldade de esses termos não serem unívocos, podendo o conceito de *physis* revestir significados diametralmente opostos: ora reino da desigualdade onde prevalece o mais forte em contraste com o artifício do *nomos* cujas leis morais asfixiam a vontade de poder dos mais fortes (Cálicles, Crítias); ora o reino da igualdade que as distinções e separações (étnicas, classistas...) produzidas pelo *nomos* transtornam e mutilam (Antifonte, o sofista). Consoante os pontos de vista e os contextos, se sobrepuseram a

---

(em *Introdução a Sofistas: Testemunhas e Fragmentos*, nota 35, pp. 30, 31) sob o denominador comum da aproximação entre ilustração e sofística.

<sup>398</sup> Neste trânsito, avulta a figura de Arquelaus (como se viu acima, p. 147) cujo pensamento Diógenes de Laércio resume assim: «Ele dizia que os seres vivos nasceram do limo da terra e que o justo e o injusto não são como tais devido à natureza mas ao uso» (cf. Guthrie, *Les Sophistes*, pp. 66, 67). O texto coordena uma teoria naturalista sobre a origem da vida e uma teoria sobre a convencionalidade das noções éticas, insinuando que a primeira prepara o caminho para a segunda. Deste modo o texto chama a atenção para uma relação de consequência entre concepções cosmológicas naturalistas e teorias convencionalistas da moralidade e da lei social. Tal relação pode ocorrer num autor ou pode dar-se na passagem de uma geração para a seguinte. Como bem observa Guthrie (cf. *ibidem*, p. 67), para fundamentar normas absolutas do bem e do mal, não restava a Platão outra hipótese senão a de gizar o cosmos segundo um plano divino.

<sup>399</sup> *Soph. El. 173 a 7*

essa antinomia os termos convencional, falso, civilizado, justo (*nomos*), de um lado, ou real, autêntico, selvagem, injusto do outro (*physis*).

Porém, uma simples mirada aos problemas agregados em torno desse par axial mostra como a temática religiosa está inevitavelmente presente e que os sofistas, mesmo que relutantemente, tinham que abordá-la. Acerca do fundamental problema da origem da sociedade e do poder político, sobrevém a interrogação sobre o que conduziu à formação de grupos e estados: a vontade dos deuses, a necessidade natural e/ou um acordo, um contrato mútuo entre os seres humanos (*nomos*)? A afirmação da origem divina da sociabilidade humana e do poder político conhece diversas modalidades. Não é a mesma coisa sustentar que determinadas leis positivas foram decretadas pelos deuses ou transmitidas já acabadas como Atena da cabeça de Zeus ou dizer que os deuses inspiraram e guiaram alguém escolhido na redação de um código legal ou, ainda, estabelecer que os deuses insuflaram nos homens a capacidade de viverem em conjunto e de criarem leis, além de outros talentos (cf. fr. 18 Diels-Kranz de Xenófanos<sup>400</sup>). Os deuses não criaram as leis positivas já feitas, mas dotaram a raça humana da capacidade de as fazer.

Também a defesa da igualdade ou desigualdade fundamentais dos indivíduos, das raças, das classes pode assumir justificações de natureza religiosa. A evidente desigualdade entre os homens, a diversos níveis, foi ela querida pelos deuses? Não será resultado de uma queda, por responsabilidade humana, de uma idade de ouro primigénia, essa sim modelada pelos deuses? No caso de a crença em deuses e em leis divinas se dissipar ou for erradicada, não estarão as sociedades mais expostas à tirania, ao arbítrio de homens devorados pela ambição que não temem nem lei, nem deuses - os tiranos, tais como Platão os pintou? A este respeito, considere-se a peça de teor patriótico e de *happy end* como *As Suplicantes*, que exalça Teseu como símbolo do governante ideal de Atenas. Naturalmente, a obra pode ser encarada sob diversos pontos de vista: uma alegoria do curso que levava a Guerra do Peloponeso (o pendor antitebano), uma defesa da democracia moderada e da classe média diante da oligarquia e da tirania, uma justificação da guerra dentro de certos limites, ou seja, da guerra justa ou até uma denúncia da guerra enquanto tal<sup>401</sup>. Mas também pode ser perspectivada, sendo este o

---

<sup>400</sup> «Não foi logo de início que os deuses revelaram tudo aos mortais, mas, com o tempo, eles acabaram por descobrir o que era melhor» (1990 *Hélade*, p. 121).

<sup>401</sup> Ver Ribeiro Ferreira 1985 «Aspetos políticos nas *Suplicantes* de Eurípidés» (para os pontos referidos, especialmente: p. 90, pp. 94, 95, p. 100, pp. 103-106 e pp. 114-117).

enfoque que queremos relevar, como a apologia das leis divinas (que são as leis pan-helénicas) que prescrevem a proteção dos suplicantes, o dever de enterrar os mortos em batalha, o respeito pelos santuários (leis que Tebas não cumpriu, juntando a impiedade à tirania).

No domínio específico da religião, a variação tão patente de crenças de povo para povo (facto particularmente manifesto a intelectuais viajados e cosmopolitas como os sofistas)<sup>402</sup> não fornece a evidência de que elas não radicam na *physis*, sendo antes um produto de circunstâncias, de variáveis sociais, numa palavra, do *nomos*? No caso de não terem base na *physis*, na realidade, recebe a religião a sua legitimidade da sua função social, agregadora e identitária ou constitui uma força nociva que impede a reforma mais vantajosa das leis, dos costumes, etc?

Falar de iluminismo, a partir do século XVIII, é falar, também, de secularização, de uma atitude militante que aspira a destruir ou pelo menos a limitar a influência da religião na vida pública. Importa discutir então em que medida o iluminismo grego cuja mola principal foi o movimento sofista é semelhante e diferente, neste aspeto, ao iluminismo oitocentista e até que ponto é válida a analogia entre os «livre-pensadores» do século XVIII e os sofistas do século V a. C. Segundo Kerferd, como vimos, a analogia é superficial. Naturalmente, a comparação deve ter em devida conta as diferenças claras entre o cristianismo organizado das Igrejas europeias do século XVIII e o politeísmo grego.

Costuma-se realçar a este respeito que a religião grega não assentava sobre um livro sagrado como a Bíblia ou o Corão e que não era controlada por nenhuma autoridade central, dominada por uma casta sacerdotal, que vigiasse a ortodoxia religiosa. Afinal, o oráculo de Delfos era consultado, respondia a questões, não tomava a iniciativa. Também se aponta para o facto de os mitos gregos conhecerem variações significativas, possuindo uma ampla margem de indeterminação e fluidez, o que é patente nos grandes tragediógrafos. No campo dos deuses, as suas figuras e atributos não eram claramente definidos: veja-se a título de exemplo como, na tragédia, Ártemis é identificada com Hécate (*Agamémnon*, vv. 140-144; *As Fenícias*, vv. 109-110) ou com Selene (*Ifigénia em Áulide*, vv. 1570-571) ou com a cretense Dictina das montanhas (*Ifigénia entre os Tauros*)

---

<sup>402</sup> A variedade de costumes é profusamente ilustrada nos *Dissoi Logoi* (DK 90), nomeadamente no capítulo *Do decente e do vergonhoso*: aí são referidas as díspares práticas e morais de Espartanos, Jónios, Tessálios, Sicilianos, Macedónios, Trácios, Citas, Masságetas, Persas, Lídios... (ver *Sofistas: Fragmentos e Testemunhos*, pp. 288-291).



ou o grego Cronos com o fenício/cartaginês Baal (*Andrómeda* de Sófocles, fg. 126 Radt). No segundo estásimo de *Helena* (vv. 1301-1368), identifica-se Deméter com Cibele (a Mãe dos Deuses) e no seu final (vv. 1358-1365) fazem-se equivaler os ritos de Cibele com os de Dioniso.

Daí que muitos helenistas inferissem, como Burnett, que a religião ateniense «was a matter of practice, not of belief, and the conception of “orthodoxy”... did not exist»; a religião grega, estabelece Finley, «had little of what we should call dogma about it, but was largely a matter of ritual and myth»<sup>403</sup>; segue-se naturalmente que, desprovida de dogmas e ortodoxia, a religião grega desconhecia o proselitismo na relação com religiões estrangeiras: «Quelle que soit la piété d'un Grec, l'idée de faire du prosélytisme ne lui vient pas à l'esprit. Il ne songe à modifier ni les croyances ni les cultes d'autrui, encore moins à les détruire.»<sup>404</sup>.

Tal não significa que a sociedade grega fosse uma sociedade secularizada, à imagem das atuais sociedades ocidentais; pelo contrário, a religião era integral na vida e cultura gregas, estando presentes desde a intimidade do lar até à larga cerimónia pública. Em redonda afirmação, diz W. Burkert: «the city is a sacrificial community»<sup>405</sup>. No ocaso de Atenas, Demóstenes notava com desgosto (*1ª Filípica* 35) que os atenienses interessavam-se mais por procissões do que por campanhas militares. Um tropo tem sido recorrente nos estudiosos da religião antiga (grega e romana): o termo «embeddedness» (incorporação, embutimento) para marcar a diferença entre as culturas antigas e o mundo moderno, pós-iluminista que rigidamente divide política e religião ou religião e economia<sup>406</sup>. Contudo, desde «the ritual turn» efetuado por W. Robertson Smith, nos finais do século XIX, que se tem considerado quase irrelevante a crença, a fé e o elemento doutrinal na religião grega. A função do ritual explica-se em termos sociais, de integração grupal. Não é um instrumento ou uma concretização prática de uma doutrina pré-existente. Aliás, a eficácia da ação ritual deriva da ambiguidade do simbolismo religioso, por outros termos, promove tanto mais a coesão social quanto mais evita a definição de doutrinas claras<sup>407</sup>. Porém, tal disjunção entre ritual e crença é levada longe demais, na opinião de Bremmer, que pergunta: «Is the opposition “ritual” vs. “belief” not too absolute?»

---

<sup>403</sup> Apud Giordano-Zecharya, Manuela 2005 «As Socrates shows, the Athenians did not believe in Gods», pp. 325, 326.

<sup>404</sup> Rudhardt, Jean 1992 «De l'attitude des Grecs a l'égard des religions étrangères», p. 238.

<sup>405</sup> Burkert, Walter 1985 *Greek Religion*, p. 256.

<sup>406</sup> Para uma verificação da difusão dessa noção em muitos e insígnos autores, e a sua crítica, ver Brent Nongbri 2008 «Dislodging "Embedded" Religion: A Brief Note on a Scholarly Trope».

<sup>407</sup> Ver Giordano-Zecharya, Manuela 2005, *op. cit.*, notas 4 e 5, p. 326.

Are rites not also a reflection of beliefs?»<sup>408</sup>. Provavelmente, a cor específica da religião grega era dada mais pelos deuses e heróis que pelo ritual.

Além disso, com exceção do culto de Elêusis e de outras correntes místicas<sup>409</sup>, onde encontrava lugar a piedade pessoal (segundo a noção de piedade, de acentos platônicos, como «an internal matter pertaining to the soul»<sup>410</sup>) a vivência da religião do panteão olímpico reduzia-se a práticas exteriores, restringindo-se a este mundo. Sendo assim elástica, sincrética e mundana, a religião politeísta era aberta, designadamente em relação a cultos de proveniência estrangeira.

Outros traços da religião grega reforçavam essa capacidade de acomodação: o perfil da divindade grega exigia os atributos da imortalidade e de grande poder, garantes de uma vida sem cuidados, mas não infinita bondade ou infinito poder. Acresce que o conhecimento humano dos deuses era, em última instância, limitado e parcial (cf. vv. 1136-1150 de *Helena*). Daí que, nesta senda, Epicuro tenha especulado que podem existir muito mais deuses do que aqueles que os seres humanos correntemente admitem (em termos práticos, tira-se que os crentes não devem dar demasiada importância a «estes» deuses porque pode haver muitos mais...). Também a ideia de que um deus se pode irar por não ser cultuado, predispunha o grego a mostrar respeito por novos deuses, sempre que surgissem novos cultos (cf. essa suscetibilidade divina é enfaticamente afirmada por Afrodite em *Hipólito*, versos 5-8). Essa assunção, por outro lado, levava a que o heleno comum visse com maus olhos a negação explícita da divindade, o *atheos*. Na realidade, porém, a *xenia* ateniense a novas religiões não se mostrou sempre generosa.

E. R. Dodds nota que, no último quartel do século V, durante a Guerra do Peloponeso, se verificou um interesse em cultos de proveniência estrangeira, geralmente

---

<sup>408</sup> Bremmer, J. N. 1998 «"Religion", "Ritual" and the Opposition "Sacred vs. Profane": Notes towards a Terminological "Genealogy".», p. 24 (apud William Allan 1994 *Religious Syncretism: The New Gods of Greek Tragedy*, nota 2, p. 113).

<sup>409</sup> É habitual explicar o surgimento dos cultos de mistério com a ascensão do «indivíduo» durante o sec. VI a. C. que se traduz na preocupação pela imortalidade pessoal. Por outro lado, em relação ao tópico da fluidez doutrinal, não é despidendo referir que o caráter eletivo desses cultos não obstava a que os seus sacerdotes se entregassem a especular sobre as afinidades e identidades entre deuses, equacionando-os através de explorações etimológicas. Por exemplo, o Papiro Derveni revela um texto órfico que identifica Terra, Mãe, Reia e Hera, sendo os nomes distintos por que é nomeada o resultado dos diferentes dialetos (etimologicamente Demeter vem de Ge-Meter, terra e mãe...) apud Allan, *op. cit.*, p. 143. Justamente, a descoberta de afinidades ocultas entre os deuses, desconhecida dos profanos, podia bem ser parte da «alma do segredo».

<sup>410</sup> McPherran, Mark 2002 «Does Piety Pay? Socrates and Plato on Prayer and Sacrifice», p. 176, apud Manuela Giordano-Zecharya, *op. cit.*, nota 43, p. 340.

de cariz emotivo e orgiástico (Bendis, Sabázio, Átis, Adónis...), que se transformou numa autêntica moda<sup>411</sup>. Essa mutação pode ser explicada nos termos mais simples: sendo um povo religiosamente pragmático, os atenienses, acossados pelas agruras da guerra (e da peste e da fome), bem podem ter considerado a hipótese de que novos deuses poder-se-iam mostrar mais favoráveis e úteis. Em todo o caso, a crer em Cícero (*Leis* 2. 37), Aristófanes desferiu um contundente ataque a novos deuses como Sabázio e seus rituais que duravam a noite inteira, levando-os a tribunal e banindo-os da cidade (no proscênio, como é obvio). Quer dizer que é avisado manter uma atitude caucionária no que respeita à aceitação ática de novos deuses. Novos cultos careciam de aprovação oficial, não só oracular (Delfos, Dodona), mas também ratificação pela Assembleia (composta por cidadãos, que podiam olhar com antipatia para rituais novos praticados por metecos, escravos ou mulheres ou, ao invés, por isso mesmo, não lhes dar qualquer importância, não merecendo qualquer interdito).

A perseguição podia esperar quem tentasse estabelecer um culto sem a permissão da Assembleia. No século IV, a sacerdotiza Nino foi executada sob a acusação de ter iniciado pessoas em ritos de deuses não estabelecidos, certamente de Sabázio. Sabemos, contudo, que mais tarde a mãe de Ésquino não só praticava esse culto como também iniciava novos adeptos sem ser inquietada. Porquê? Porque entretanto havia consultado um oráculo e obtido a sua aprovação<sup>412</sup>.

Também Nicómaco, em 399 a. C., foi alvo de perseguição por ter querido reformar o calendário sacro<sup>413</sup>. A religião grega era então uma religião de estado, sendo crucial a distinção entre cultos estabelecidos e não estabelecidos (critério que se sobrepõe até à sua origem nativa ou estrangeira). W. Allan realça, a este respeito, que nenhuma das três deidades (Sabázio, Adónis e Cibele – Coribantes) visadas por Aristófanes em *Aves* e *Vespas* detinha culto oficial da *polis* (embora Cibele usufrísse de

---

<sup>411</sup> Dodds *Bacchae*, p. 193. Este helenista julga esse fenómeno como um sintoma de regressão e decadência, o que é contestado por William Allan (*op. cit.*, p. 124), que o considera «positivo», ao diversificar a vida religiosa de Atenas e ao enriquecer o mundo sobrehumano do teatro. Citando Parker, «foreign gods arrive early and in greater number than is sometimes recognized, and are more variously received» (*ibidem*, nota 49, p. 124) e, portanto, «the common supposition that the last quarter of the fifth century saw a sudden outburst of interest in barbarian gods is simply false» (*ibidem*, p. 123), Allan sugere que essa impressão de invasão religiosa estrangeira deve-se também, seja a uma leitura demasiado literal de Aristófanes, seja à presença em muito maior grau de novos deuses e respetivo sincretismo em Eurípides, o qual «foregrounds religion (in the broadest sense, including both ritual acts and reflections on the origins and history of religious practices) far more than Aeschylus and Sophocles (or any other Greek poet)», *ibidem*, p. 124.

<sup>412</sup> Ver Rudhardt, Jean 1992 «De l'attitude des Grecs a l'égard des religions étrangères», p. 237.

<sup>413</sup> Apud Allan, *op. cit.*, notas 54 e 60 (pp. 125, 126).

culto público, os frenéticos Coribantes agrupavam-se em *thiasoi* privados)<sup>414</sup>. Chama também a atenção para os aspetos económicos e negociais da religião, faceta que a Tragédia não descarta como provam as iradas acusações (falsas, note-se) de engano e cobiça que Édipo e Penteu lançam em rosto a Tirésias (*Édipo Rei*, vv. 387-389; *As Bacantes*, vv. 255-257) A oficialização do novo culto implicava a aquisição ou arrendamento de terra, além da aprovação oracular de Delfos: a este respeito, destaca-se o culto de Bendis que obteve o *non obstat* de Delfos, cerca 413/412 e é talvez o único caso de propriedade de terra outorgada (no Pireu) a não cidadãos, trácios que viviam na Ática.

Há que ter em conta, por outro lado, as várias acusações de impiedade movidas contra intelectuais no século V. No celeberrimo caso de Sócrates, aliás, como que se juntam as linhas de acusação de ateísmo e de introdução de novos deuses (em rigor, «kainoteísmo» - *Kaina Daimonia*). A discussão sobre o teor do libelo contra o filósofo volta sobre a tradução a dar a *nomizein tous theous*. Era censurado Sócrates por não acreditar nos deuses ou por não lhe prestar culto, por não «worshipping them»? D. Cohen diz que o que está em causa «is belief in the gods, not rituals, not actions, but conviction, opinion, and expression». Na mesma linha, opinam G. Vlastos («clearly a matter of belief»), M. H. Hansen («not believing in the tradicional Gods») ou S. Price («scandalous beliefs concerning the gods»)<sup>415</sup>. Alertada para o distintivo carácter ritual da religião grega e ateniense e, portanto, para a incongruência da manutenção de termos como crença, descrença e fé, M. Giordano-Zecharya prefere traduzir assim: «Socrates offends the gods that the polis worships by not worshipping them, and by introducing other, new gods.» (Diog. Laerc. 2.40)<sup>416</sup>. A defesa de Sócrates na *Apologia* (11), em 1ª pessoa, e nos *Memoráveis* (1.1.2; 1.3.1), de Xenofonte, em 3ª passa por sublinhar que o filósofo «sacrificava» em festivais comuns e em altares públicos, agindo de acordo com o costume da *polis*, o que supõe que a acusação se centrava em irregularidade de culto. É que o verbo *acreditar em*, que nas línguas modernas significa, na expressão acreditar em Deus, assentir na existência de Deus e confiar n'Ele. Contudo, o verbo *nomizo* em grego significa ter como costume, agir segundo o costume, a tradição. Aplicando o verbo aos deuses, significa venerar, praticar o culto, «especially by means of prayer and

---

<sup>414</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>415</sup> Apud Giordano-Zecharya, *op. cit.*, p. 328. Na mesma página se refere que, para R. Parker, o caso de Sócrates é único na história ateniense por ter sido condenado por palavras e não por ações.

<sup>416</sup> *Ibidem*, p. 327

sacrifice»<sup>417</sup> ... A confusão procede do «semantic turn» operado por Platão que em *Apologia* (26 b ss.) transforma a expressão *nomizein tous theous* (to worship the gods) em *nomizein tous theous einai* (to think the gods do not exist), usando o infinitivo do verbo no sentido de ter uma opinião ou uma convicção. Precisariamos aqui, legamos nós, da ajuda de Pródico, especialista em sinonímia (total e parcial) e em *akribologia* (exatidão das palavras), como reconheceria o Sócrates platónico (*Protágoras* 340 a; *Eutidemo*, 277 e, 278 a; *Laques* 197 b)...

Mais seriamente, contudo, a tentativa louvável de extrinchar a religião grega (e romana) de vocabulário e categorias cristãs ou modernas leva a que se coloquem entre comas termos como «crença» (belief), «fé», «ateísmo» e até «religião». Seja lícito respigar dos artigos referidos, uma amostra de autores e citações de modo a ilustrar esta tendência.

### 12.1. Religião? Nunca existiu!

Por exemplo, R. Needham (1972) pensa que o termo «belief» e cognatos constituem a idiossincrática categoria do entendimento cristão de religião e, portanto, errónea a sua generalização a culturas não cristãs. Passados mais de quarenta anos, é o termo «religião» que fica sob suspeita: sugere Jason P. Davides (2004) «It may well be that the very idea of religion as a category is in itself misinformed and simply a further legacy of Christianity» (2004). Mas a religião, o fenómeno religioso, não é um universal humano, não está simplesmente aí como um fator nas sociedades de todos os tempos e de todas as latitudes?<sup>418</sup> Parece que não: para Jonathan Z. Smith (1982) a humanidade «has had only the last few centuries in which to imagine religion». Além disso, «Religion is solely the creation of the scholar's study. It is created for the scholar's analytic purposes by his imaginative acts of comparison and generalization. Religion has no independent existence apart from the academy». Apreciando o tom provocativo da imaginação deste

---

<sup>417</sup> *Ibidem*, p. 331

<sup>418</sup> Sobre esta problemática acerca de diferenças intransponíveis entre culturas no tempo e no espaço, de diversidade e unidade e da adequação de minimanismo e maximalismo interpretativos, pode ser útil chamar à colação o ver de um autor muito reputado, W. Burkert: as suas investigações dos rituais sacrificiais gregos, e respetivo caráter distintivo, conduzem-no a considerá-los como um exemplo de fenómenos mais gerais. Com efeito, «It continues to prove true that common ground can be found in all religious activity - even in the most disparate sacrificial cultures. There appear to be general human similarities at the base of what at first appears murky and unintelligible» (cit. in Wolfgang Palaver e Gabriel Borrud 2010 «Violence and Religion: Walter Burkert and René Girard in Comparison», p. 126).

autor, Brent Noubi conclui que o termo «religião» pode manter-se enquanto categoria redescritiva (não descritiva) desde que nunca se perca de vista que são os *nossos* conceitos e não os *deles*. B. Noubi esclarece que, quando diz religião, ou «religion means», tem em mente o seguinte passo das *Investigações Lógicas* de Wittgenstein (secção 1.43): «o significado de uma palavra é o seu uso na linguagem»<sup>419</sup>.

É louvável que um «scholar» tenha sempre presente que o vocabulário que usa é criação sua, ou da sua cultura e não do dialeto da cultura que estuda. Porque não começar a pensar da adequação do enfoque wittgensteiniano ao tão *diferente outro*, seja grego, romano, hitita ou índio? O jogo greco-romano ou hitita de homens e deuses é apenas um jogo de linguagem? Linguagem religiosa? Na crítica que faz ao tropo da «embedded religion», B. Noubi observa que começou por ser uma transferência do domínio da historiografia económica. Karl Polanyi, em 1944, constatava que na Mesopotâmia e na Grécia antigas não se distinguia a economia como um elemento ou esfera da vida independente. Estava então «embedded» nas instituições não económicas. Polanyi queria pôr em destaque que o mercado capitalista era um desenvolvimento relativamente recente, à escala da história mundial e que muitos e veneráveis povos tinham vivido sem o capitalismo liberal. Queremos destacar que é improvável que a ausência do termo nessas sociedades antigas impeça o atual historiador de economia de reconhecer aspetos económicos nessas antigas sociedades. *Ergo...* Não se vê que termos alternativos a «religião» detenham o mesmo poder operativo e referencial. Porque não substituir «religião» por religiosidade? É mais abarcante e evita associações indesejáveis ao ocidente ou ao cristianismo. Note-se que o esforço de escapar às dualidades cristãs ou modernas normalmente acaba por recair noutras dicotomias também valorativas. Acerca da religião grega, Manuela Giordiano-Zecharia pensa que o julgamento de Sócrates, retirado o véu de Platão, indica que «[in] ancient Greece it would be better to speak of a community of performers rather than a community of believers.». Como é que se traduz «performers» em grego? A autora alarga a leitura da religião romana feita por Linder and Scheid (1993) à religião grega: a piedade grega «était avant tout un acte. C' était un savoir-faire et non un savoir-penser"». Esta extensão é perfeitamente congruente com a caracterização, em título, do relato de Xenofonte acerca do processo de Sócrates- «When Believing is Doing». Ocorre logo a objeção: até que ponto era clara para gregos e romanos essa dicotomia? Ser «non-judgmental» é uma

---

<sup>419</sup> Noubi, *op. cit.*, p. 144.

qualidade muito apreciada na atualidade. Não devemos julgar os povos no seio dos quais se deu a condenação de Sócrates ou de Jesus:

«This association lies presumably in the fact that both figures sustain an allegedly superior religiosity to the one of the culture of their times, and both are met with an allegedly radical opposition by their own people. This more or less hidden comparison leads to a devaluation of the peoples in question for not having recognized the superiority of the new religion»<sup>420</sup>.

No seguimento deste arrazoado que virtuosamente iliba de culpas históricas gregos e judeus, a autora, sem embargo, acaba por mostrar-se «judgmental», visando M. Burneyeat (1997) por julgar que a condenação de Sócrates põe a descoberto «a impiedade da religião ateniense», parecendo reproduzir a oposição cristã entre *vera* e *falsa religio*<sup>421</sup>.

## 12.2. Afinal, os gregos acreditavam nos deuses

Para Harvey Yunis, é justamente o carácter cívico da religião ateniense (a subsunção do indivíduo na *polis*, diremos), o nexó vital entre *polis* e religião que implicava a crença do cidadão nos deuses: «this allegiance [entre cidadãos e polis] necessarily entailed on the part of individual Athenians certain beliefs about the gods»<sup>422</sup>. A *nomos poleos*, a conformação social, compelia o cidadão ordinário a perfilhar um «minimum» de «fundamental religious beliefs». O objetivo de Yunis é determinar essas crenças e analisar peças de Eurípides sob esse prisma. Encontra esse credo mínimo já formulado nas *Leis* de Platão, no livro décimo, em três princípios, modificando, embora o terceiro: crença na existência dos deuses, crença de que os deuses prestam atenção aos mortais e crença, ao contrário da injunção do legislador platónico, que a vontade dos deuses pode ser modificada por oferendas e sacrifícios sem especial atenção pela justiça. A crença popular na eficácia de dons e sacrifícios permite inferir que a religião grega estabelecia uma relação entre deuses e homens que, se bem que desigual, era governada por laços de reciprocidade<sup>423</sup>. Prefigura, julgamos nós, o *do ut des* dos romanos, a crença de que os deuses são ambos credores e devedores, segundo uma espécie de obrigação

<sup>420</sup> Giordano-Zecharya, *op. cit.*, p. 349-350.

<sup>421</sup> *Ibidem*, p. 350.

<sup>422</sup> Yunis, Harvey 1988 *A New Creed: Fundamental Religious Beliefs in the Athenian Polis and Euripidean Drama*, p. 27.

<sup>423</sup> Cf. *ibidem*, p. 50.

contratual. Aliás, como poderiam gregos e romanos esperar mercês dos deuses se não acreditassem que eles existissem? Os processos de Anaxágoras e de Sócrates demonstram, *a contrario*, que as suas alegadas doutrinas quebravam para muitos esse código minimal, sendo claro que, na política ateniense, partidários invocavam a religião estabelecida para atacarem oponentes políticos.

À luz desse código, Yunis recorta passagens de peças de Eurípides em que essas três assunções são questionadas: *As Bacantes* vv. 216 e ss. para o primeiro princípio, *As Troianas* vv. 1060 e ss. para o segundo e *Andrômaca* v. 1160 para o terceiro. Depois debate o ponto da reciprocidade das relações entre homens e deuses, centrando-se nos casos de Hipólito/Ártemis e Íon/Apolo. Está em causa aqui novamente a relação entre a religião da vida real e a religião no palco. A questionação de valores tradicionais, de crenças concernentes aos deuses veiculados por *dramatis personae* deve sempre ser vista, diz-se, em contexto dramático, enquadrada em situações extremas. Muitos autores vêm supondo que a audiência original estaria consciente da diferença básica entre vida e teatro e que simpatizariam com a situação da personagem sem necessariamente aprovarem as probematizações da ordem tradicional. Afinal Eurípides põe na boca da cena os deuses em pessoa a falar donde (pelo menos para propósitos dramáticos) pressupõe-se que os deuses existem e se interessam pelos assuntos humanos.

O problema dessa abordagem é não levar na devida conta que os comediógrafos, os responsáveis originais da propalação da imagem do Eurípides crítico e ímpio, não pareciam estar cientes desse fosso entre vida e ficção. Desconfiavam que mediante as suas personagens e as suas indignações e congeminações intelectuais era Eurípides que estava a arranjar problemas. Retornamos sempre à fina articulação entre a *intentio operis*, a *intentio auctoris* e à *intentio lectoris* (no caso, ao mundo da receção e interpretações atuais e académicas).

Não é ilícito aproximar o *a priori* atual da visão ritualista da religião grega (caricaturando, os gregos entretinham-se em rituais sem darem demasiado importância à existência dos objetos de culto) com a ideia poética dos deuses olímpicos, felizmente desprovidos de substância religiosa, criações estéticas de «pagãos inocentes que não acreditam em nada», segundo um conhecido verso do heterónimo Ricardo Reis. Os rituais seriam uma espécie de *fêtes galantes*, em que deuses amorais eram convidados de honra. Porém, tal ideiação não tem sido exclusiva de artistas, mas de reputados estudiosos. Dodds cita Mazon («nenhum poema é menos religioso do que a *Ilíada*»), Nilsson (a religião homérica «não era realmente religião», pois o autêntico culto grego



«antes do século IV, nunca se dedicou a estas luminosas formas olímpicas»), Bowra («este sistema antropomórfico não tem, evidentemente, nenhuma relação com uma religião ou com uma religião verdadeira. Estes deuses são uma deliciosa e alegre invenção dos poetas»)<sup>424</sup>. Pelo contrário, Dodds quer mostrar que por detrás da «religião homérica» há muito mais do que um jovial *intermezzo* entre uma profunda religião telúrica egeia precedente e um sério orfismo primitivo, de que se ignora quase tudo. O helenista conseguiu colocar «na ordem do dia» aspetos «tenebrosos» da mentalidade e religião gregas como o terror do *phthonos* divino ou do *miasma* que adeptos de um paganismo alegre e frívolo ou de uma Grécia «esclarecida» escamoteavam do seu dicionário.

Repetindo, todas essas acusações de impiedade não passavam de pretextos, sendo político o motivo real desses processos, montados com o objetivo de colocar na defensiva, em dificuldades, um adversário político. No fundo, queria-se atingir Péricles, e depois Alcibíades, visando intelectuais da sua *entourage*<sup>425</sup>.

De facto, na maioria da população, a ligação à religião tradicional mantinha-se operante ou suficientemente viva para explicar o tipo de reação que, segundo Plutarco (*Moralia* 756b-c), ocorreu na primeira representação de *Melanipa* de Eurípides. O verso (fr. 480 N2) «Zeus, quem quer que ele seja, conheço-o apenas de lenda» provocou tal alvoroço na assistência que Eurípides se viu coagido a mudar o verso na representação seguinte para «Zeus, ao que se diz com verdade»<sup>426</sup>(fr. 481N2), dando o dito por não dito. Mas não se vê como, se aqueles que contavam na democracia ateniense, os cidadãos, não se sentissem apegados à religião, fosse por ritual, fosse por crença, não a vissem como um elemento nuclear da ordem pública, representantes de setores sociais se lembrassem de instrumentalizá-la como arma de arremesso político. Não se deve esquecer que foi sob regime democrático que ocorreu o processo de Sócrates e que Aristóteles terá dito quando fugia de Atenas que assim evitava um segundo crime da democracia ateniense contra a filosofia. É significativo que a lenda conte que Eurípides tenha morrido despedaçado por cães molossos, morte ignominiosa que o seu suposto ateísmo merecia ou que o seu túmulo e cenotáfio em Atenas tenham sido fulminados pelo

---

<sup>424</sup> Dodds 1988 *Os Gregos e o irracional*, p. 8

<sup>425</sup> Para a relação entre Péricles e Protágoras ver Neil O'Sullivan 1995 «Pericles and Protagoras». O artigo incide sobre três aspetos dessa relação: o papel de Protágoras como autor da legislação de Túrio, colónia grega do sul de Itália, empreendimento helénico feito sob o patrocínio de Péricles; a discussão havida entre os dois sobre a culpa associada à morte por acidente e a teoria política de Protágoras (e como a figura de Péricles a podia ter inspirado). A fonte é sobretudo Plutarco, na sua «Vida de Péricles».

<sup>426</sup> Tradução de Sousa e Silva, *Crítica do Teatro...*, p. 243. Ver também Guthrie, *Les Sophistes*, p. 239. Para este classicista, «nous voyons Euripide laisser partout libre cours à une telle critique», *ibidem*, p. 236.

raio, pelo raio de Zeus. Tal não obsta a que ideias irreligiosas fossem perfilhadas em certos meios intelectuais.

Com efeito, Platão, nas *Leis*, refere a existência de dois tipos de ateus: os que negam simplesmente a existência dos deuses (908 b), julgando-os criações dos homens e os que sustentam a sua existência, sem admitir contudo que se intrometam em assuntos humanos (posição que o fundador do epicurismo tornará célebre). Platão não especifica que aqueles que não acreditam de todo nos deuses tradicionais concebam outra ideia de divindade (como parece ser o caso de Xenófanos cujo pensamento apresenta traços de um monoteísmo incipiente ou de Antístenes<sup>427</sup>).

É oportuno lembrar que a religião grega assenta sobre a afirmação da existência dos deuses (eternidade do seu ser e caráter ilimitado do seu conhecimento) a qual reclama do homem uma crença firme e indubitável. O testemunho de Platão confirma, por um lado, que o termo «ateu» incide primariamente sobre a existência ou não dos deuses do panteão olímpico e não sobre formas não tradicionais de divindade, e, por outro, que o termo reveste um significado mais prático que puramente teórico. Em termos práticos, o efeito daqueles dois tipos de ateísmo é equivalente - o descrédito do culto dos deuses (não existindo ou não se ocupando dos assuntos humanos, deixa de ter sentido cerimónias ou orações), banindo o fator religioso da fábrica política e moral das sociedades humanas «evoluídas». Duvidar da existência dos deuses ou privá-los de qualquer interesse no mundo humano convizinham perigosamente com a sua negação explícita.

Assim, tanto Protágoras que duvida que os deuses existam, advogando a suspensão do juízo sobre a sua existência e natureza ou Epicuro, que declara a sua existência e ao mesmo tempo o seu alheamento total em relação aos assuntos humanos, foram brindados na Antiguidade pelo termo, desaprovador, de *atheos*. Estes exemplos mostram claramente que o termo em grego e o termo atual não são exatamente coincidentes. Parece que a Antiguidade não apresenta, e não só até ao século IV, um grande pensador que tenha desenvolvido uma versão definida, consistente, radical de ateísmo puro, na aceção moderna do termo como negação do sobrenatural, do divino ou

---

<sup>427</sup> Este discípulo de Sócrates, segundo o epicurista Filodemo, distinguiu clara e contrastadamente entre os vários deuses criados pelo *nomos* e o deus único, real (segundo o *nomos* há vários deuses, mas segundo a natureza, ou na realidade, não há senão um só). O cristão Lactâncio vê neste deus único de Antístenes o criador do mundo, o que, a ser verdade, tornaria o grego num representante ou precursor do monoteísmo puro. Mas esta ideia de criação do mundo pode muito bem ser uma torção semântica do seu intérprete cristão (cf. Guthrie, *op. cit.*, p. 255).

de qualquer transcendência. A célebre observação de Aristófanes, que rescende a impiedade, de que a fé nos deuses tinha deixado de ser «moeda corrente» é pronunciada pela personagem Sócrates que os substitui por *outras* divindades, de feição cosmológica.

Essa conhecida passagem constitui uma revelação que pode ser lida em dois sentidos: primeiro, que a irreligião se tinha propagado naquela esfera da sociedade que se designa atualmente por *intelligentsia* ou pelos *literati*; segundo, que essa irreligião constituía um motivo de censura popular, veiculado pela comédia<sup>428</sup>. Então, essas ideias irreverentes estavam limitadas a uma minoria letrada, não se propagando à grande massa dos cidadãos. Trata-se de uma perspectiva recorrente, a de considerar que na história (até ao século XVIII) as ideias ilustradas e progressistas confinavam-se à *intelligentsia* ou a um dos seus setores. Veja-se a este propósito a Florença dos Medici e de Savonarola. Como conseguiu esse pregador «medieval» fascinar o povo florentino e expulsar os mecenas das artes nessa cidade luminar do Renascimento? A razão que habitualmente se dá é a do divórcio entre os artistas e humanistas do círculo dos Medici e as massas sepultadas na ignorância. O que esta teoria não explica tão bem é porque intelectuais da craveira de Marsílio Ficino e artistas como Pico della Mirandola se bandearam para o lado do monge dominicano...

Como se sabe, um dos instrumentos mais poderosos e eficazes de secularização do todo social no mundo moderno tem sido a implementação da escolaridade obrigatória de tipo laico cujo modelo na Europa do Sul foi a Escola Pública francesa. Implícita ou explicitamente a escola pública difunde a ideia geral de que razão e ciência estão em relação proporcionalmente inversa com a religião e que os sentimentos e crenças religiosos devem ser acantonados na esfera privada. Ora, manifestamente, tal instrumento não se encontrava à disposição da sociedade grega do século V. Kerferd pensa que um equivalente ateniense de uma espécie de educação secundária era justamente obra do ensino dos sofistas. Contudo, essa «educação secundária» era de carácter elitista, acessível apenas a ricos e abonados. Por outro lado, os sofistas não constituíam propriamente uma classe de professores com currículos e interesses comuns, mas indivíduos que competiam vigorosamente entre si, divergindo nos métodos, na mesma conceção da sua arte. O olhar de soslaio que Protágoras, no diálogo platónico homónimo,

---

<sup>428</sup> Não importa que Aristófanes tenha representado com pouca dignidade Dioniso n' *As Rãs*, tremendo de medo e ignorante, sendo réu do desrespeito que censurava nos outros. Não há notícia de que Aristófanes tenha sofrido qualquer processo por impiedade, porque, provavelmente, os atenienses não levavam os autores de comédias demasiado a sério. Sobre o papel censório da comédia antiga, ver Francisco de Oliveira 1993 «Teatro e Poder na Grécia», pp. 75-81.

lança sobre Hípias constitui uma cena vívida da competição acesa que reinava entre os sofistas. Também Górgias ao assumir que não era um professor de virtude<sup>429</sup> critica implicitamente o pretensiosismo «moralista» dos seus colegas<sup>430</sup>.

Outra maneira de ver o problema é chamar a atenção para a continuidade da abordagem sofista à religião relativamente a filósofos anteriores<sup>431</sup>. A partir da aurora da filosofia é possível traçar uma linha de discussão intelectual sobre o significado da religião que procede dos «fisiólogos» jónios, passa por Heraclito e Xenófanés, e estende-se aos sofistas e, para além deles, a Platão. Recorda-se que a *arche* dos jónios, a substância do mundo, era natural e divina (nesta conjunção, o pensamento racionalista posterior viu uma deslocação do divino para o natural, a transformação de uma teogonia e de uma cosmogonia numa cosmologia e o radioso despontar da ciência), recorda-se que Heraclito e Xenófanés criticavam os mitos em que aos deuses, e ao deus supremo, eram atribuídas as ações mais vergonhosas e que tais críticas não suscitaram nenhuma perseguição. Os sofistas seriam então herdeiros de uma tradição crítica que se pode reconhecer em linhagens espirituais: Górgias, o líder do movimento dos sofistas, segundo Filóstrato<sup>432</sup>, é dado como discípulo de Empédocles<sup>433</sup>. Lesky nota o facto de a maior parte dos sofistas e, antes, dos pensadores ditos pré-socráticos, não serem originários de Atenas, mas da Jónia, inferindo daí que a irreverência jónia desaguara no imobilismo ático. Sucedeu assim que na sociedade ateniense na segunda metade do século V. essa «irreverência» assumiu uma dimensão polémica e um efeito subversivo que antes não possuía, aparentemente. Quer dizer que nos meios de Heraclito e Xenófanés não havia zelotas religiosos que reagissem e combatessem a impiedade? Querirá dizer antes que em Atenas essas críticas se revestiram de um impacto pedagógico, social e político que antes não detinham.

---

<sup>429</sup> Cf. *Men.* 95c 1-4.

<sup>430</sup> Cf. Poulakos 1995 *Sophistical Rhetoric in Classical Greece*, pp. 32-46, sobre «the ethic of competition, and the aesthetic of exhibition» características dos sofistas (*ibidem*, p. 46).

<sup>431</sup> Ver nota 63 do presente estudo.

<sup>432</sup> Filóstrato, *Vida dos Sofistas* I, 9, 2 in 1993 *Górgias: Testemunhos e fragmentos* (trad. de M. Barbosa e I. O. E. Castro), p. 12

<sup>433</sup> Suda, Diógenes Laércio, Diodoro da Sicília..., apud *Górgias: Testemunhos e fragmentos*, pp. 13, 14. É difícil determinar quão genuíno era o interesse dos sofistas pela filosofia da natureza. Era provável que achassem útil conhecer as teorias gerais dos cosmólogos e astrónomos de maneira a que o homem de sociedade e o bom orador estivessem aptos a discorrerem sobre tudo, fazendo ver que eram homens cultos (cf. Guthrie, *Les sophistes*, pp. 53-55).

De facto, em torno de Sócrates e dos Sofistas gravitavam um número muito significativo de jovens<sup>434</sup> que, destinados ao comando das instituições políticas, poderiam dar expressão e acutilância políticas a essas críticas, enquanto o âmbito de influência fosse de Heraclito, fosse de Xenófanos era muito mais restrito. Heraclito e Xenófanos podem ser encarados a este respeito como pensadores isolados enquanto Sócrates e os Sofistas, e Fídias, Anaxágoras, Eurípides e Teodoro<sup>435</sup> podem ser vistos, a despeito das suas diferenças, como fazendo parte de uma vaga que ameaçava solapar os fundamentos teológicos da sociedade ateniense. A teologia do politeísmo grego bem podia ser pouco definida e os seus dogmas pouco circunscritos, mas os seus cultos eram oficiais e um calendário de natureza religiosa ritmava o quotidiano das populações. A possibilidade legal de se desencadearem processos por impiedade, o decreto de Diopites<sup>436</sup> contra o ateísmo e a especulação cósmica atestam um movimento de defesa de uma religião que se percebe ameaçada, o que não terá ocorrido anteriormente.

A natureza da democracia ateniense contribuía, paradoxalmente, para acentuar a gravidade das acusações de *asebeia*: pelo seu carácter direto e plebiscitário os sentimentos piedosos da grande massa dos cidadãos podiam ser manobrados na *Ekklesia* para golpear adversários políticos. Outro fator a ter em conta é a incerteza

---

<sup>434</sup> Jovens e menos jovens. Restringindo-nos a Górgias, Filóstrato informa que foram seus alunos Crítias e Alcibiades quando jovens e Tucídides e Péricles já idosos, apud *Górgias: Testemunhos e fragmentos*, p. 12

<sup>435</sup> A tradição doxográfica congrua, com variações, essas figuras como tendo sido alvejados por alegados processos de impiedade. Na lista dos ateus, agregada por autores posteriores (Clitómaco da Academia, Cícero, Diágoras, Plutarco, Sexto Empírico...) constam, da época em estudo, Diágoras de Melos, Pródico de Céos e Crítias, os quais fazem companhia aos mais tardios Evémero de Tegé e Teodoro de Cirene. Diágoras aparece sempre como o emblema mesmo do ateísmo, sempre definido pelo aposto, o ateu. Como tal, em *As Nuvens*, Sócrates é brindado com o labéu de «o Meliano», o que significa que para a opinião pública de então «ateu» e «meliano» eram sinónimos. Como uma ilustração a mais desta *querelle des mots* (ateísmo antigo/ateísmo moderno) e, simultaneamente, do diferendo hermenêutico que, em última análise, a escassez e ambiguidade das fontes possibilitam, refiram-se as teses de M. Wilmarczyk (1979 «Diagoras von Melos – Wahrheit und Legend») e de A. Dihle (1977 «Das Satyrspiel Sisyphus») que intentam provar que a reputação de ateísmo de Diágoras de Melos e de Crítias se deve, respetivamente, outrossim ao famoso ultraje dos Mistérios, em que o primeiro participou, e ao comportamento infame e monstruoso do segundo enquanto tirano, e não a posições ateias definidas (apud Yunis 1988 «The Debate on Undected Crime and Undected Fragment from Euripides' Sisyphus», pp. 45, 46).

<sup>436</sup> Plutarco (*Péricles* 32) informa que, pouco antes do início da Guerra do Peloponeso, Diopites redige um decreto em virtude do qual se perseguiriam por crime contra o estado os que negavam a existência dos deuses ou que ensinavam doutrinas relativas aos fenómenos celestes, visando Péricles através de Anaxágoras. Deste decreto se pode deduzir que na perceção comum sofistas e meteorólogos (autores naturalistas, «científicos») se confundiam e que o ceticismo religioso dos sofistas tem como uma das suas fontes as obras «científicas» dos «fisiólogos» (o Sócrates aristofânico, «o Meliano», põe no lugar dos deuses uma nova «divindade», o «ar»). À época o termo sofista aplicava-se tanto a Anaxágoras como a Protágoras ou a Hípias. Ainda em Heródoto, *sophos* e *sophistes* eram sinónimos. A restrição do termo e a acentuação do seu carácter pejorativo são consequência sobretudo de demarcações platónico-aristotélicas.

provocada pela guerra que *poderá* ter levado ao reavivar de sentimentos religiosos, da necessidade de segurança religiosa em uníssonos com o recrudescimento do nacionalismo (divisa - pátria e deuses). O sublinhado prévio ressalva que catástrofes nacionais podem ter o efeito inverso de provocar ceticismo e descrença na religião organizada. Segundo Nissan, «Belief in the gods had faded, but was not extinguished. If the fun went too far, it could blaze up into religious hysteria, as at the departure of the hazardous expedition against Syracuse and the notorious prosecutions which followed in connexion with the mutilation of the Hermai in 415 B.C.»<sup>437</sup>.

Deve dar-se notícia também do outro grande escândalo sacrílego desse ano de 415: a representação paródica dos Mistérios de Elêusis, o mais importante culto de mistérios gregos, provido, excepcionalmente para o caso grego, de uma casta sacerdotal. Vendo ao pormenor o cariz dessas perseguições somos levados a concluir que o sacrilégio em grande escala ou à escala pública era visto pelos atenienses como um crime grave a reclamar punição a condizer: para identificarem os culpados da mutilação dos Hermai, alargou-se não só aos estrangeiros e aos metecos, mas também aos escravos (cujo testemunho não era normalmente acatado em tribunal a não ser que fosse aceite pelas partes em litígio e obtido mediante tortura) a faculdade de darem informações (*menysis*) diante da *Boule* ou da *Ekklesia* que levassem à identificação e detenção dos responsáveis, garantindo-se a *adeia*, ou impunidade a quem desse informações verdadeiras. Implicado nos escândalos dos *Hermokodipai* e da celebração profana dos Mistérios, o poderoso Alcibíades acaba por ser condenado à morte *in absentia* por envolvimento nesse último. Quando regressa em glória a Atenas em 407, tem o cuidado de restaurar o brilho e a dignidade deste culto, escoltando com o seu exército a procissão por terra, que havia sido substituída pela via marítima devido ao controlo do acesso a Elêusis por parte de Esparta<sup>438</sup>.

Quanto a Eurípides, tem prevalecido a tese de que o processo que o visou por *asebeia* não tem fundamento histórico indubitável. Tratou-se de uma suposição haurida da obra de Aristófanes e da comédia antiga por biógrafos e escoliastas de século IV em

---

<sup>437</sup> Nissan 1948 *Greek Piety*, p. 78, apud Kerferd, *op. cit.* p. 167. Também Bruno Snell dá conta de que é justamente no momento «em que a própria vida dos deuses olímpicos já se estava a extinguir», isto é, «no curto período que vai desde o começo da Guerra do Peloponeso até ao final do século V» que eclodiram «quase todos os processos por ateísmo, de que temos notícias na Antiguidade» (Snell 1992 *A Descoberta do Espírito*, p. 48). Para este autor a filosofia decretou a morte dos deuses olímpicos que, não obstante, acharam abrigo no mundo da arte («Os deuses olímpicos morreram perante a filosofia, mas continuaram a viver na arte», *op. cit.*, p. 63).

<sup>438</sup> Vide Leão, Delfim 2010 *Dez Grandes Estadistas Atenienses*, pp. 214-232.

diante<sup>439</sup>. A tentação do sensacionalismo e do anedótico não é apenas coetânea. Mas também não o é a visão «conspirativa» da vida e dos acontecimentos. Que a culpa da fama de impiedade ou de uma visão negativa da religião olímpica que lastrou a reputação do autor de *As Troianas* resida inteiramente em facécias aristofânicas afigura-se uma tese demasiado simplista e confortável. Há manifestamente na obra de Eurípides passos, e contextos desses passos, que permitem alimentar a imagem de um Eurípides pouco reverente em relação aos deuses tradicionais. A questão é demasiado complexa para assacar as culpas da difusão de um estereótipo a comediógrafos amantes da pilhéria e da caricatura.

### 13. Protágoras

No estudo da relação de Protágoras com a religião, deparamos apenas com um fragmento de explícita temática religiosa, já aludida (*Sobre os Deuses*), que enuncia um agnosticismo claro<sup>440</sup>. Segundo Diógenes Laércio, o fragmento constituiria o ponto de partida de um livro (que teria sido, supostamente, queimado na praça pública, depois de confiscado e após a expulsão do seu autor). Contudo, a sua formulação apresenta bem mais a forma de uma conclusão de que a de um início. Se dos deuses não sabemos se existem ou não ou que forma assumem, sendo a obscuridade do assunto e a brevidade da vida obstáculos intransponíveis, pouco ou nada resta para acrescentar e desenvolver. Contudo, Jaeger e outros no seu encaço sugerem que esse fragmento formava o prelúdio de uma obra que trataria da origem da religião e do papel que exerce nas sociedades humanas.

Uma das obras que Protágoras terá escrito versava sobre a origem da sociedade (de que nada restou), a qual, aliada ao mito que Platão coloca nos seus lábios (que explica a génese da virtude política e do avanço civilizacional daí resultante), poderá servir de termo de comparação a uma outra obra que tratava especificamente sobre a origem da religião. No plano da conjectura, a tese principal dessa obra consistiria, não em

---

<sup>439</sup> São ideias defendidas calorosamente por M. R. Lefkowitz: 1984 «Aristophanes and other Historians of the Fifth Century Theater»; 1987 «Was Euripides an Atheist?»

<sup>440</sup> O texto é citado na sua totalidade por Diógenes Laércio e Eusébio e, na sua parte principal, por Sexto. Platão em *Teeteto* (162 d) põe na boca do sofista a recusa de abordar a questão da existência dos deuses. O discurso é formulado na 1ª pessoa: «eu recuso formalmente discutir a existência ou a não existência [dos deuses] nos meus discursos ou escritos». Portanto, o *indivíduo* Protágoras suspende terminantemente o juízo sobre essa questão (apud Guthrie, *op. cit.*, p. 241).

determinar a verdade ou falsidade dos deuses, aferir da sua existência ou inexistência senão em indagar as causas do fenómeno religioso e as funções sociais ou as áreas da cultura de uma comunidade que lhe estão adstritas. Protagoras teria esboçado uma incipiente antropologia e sociologia da religião.

Para Ch. Khan, a cláusula final do fragmento indica que o sofista estende o seu ceticismo filosófico do campo da religião antropomórfica tradicional à categoria do divino enquanto tal, à sua apropriação por filósofos pré-socráticos desde Tales a Xenófanes<sup>441</sup>. A deidade cósmica seria tão incognoscível como os deuses antropomórficos. O vocabulário teológico rastreável nos fisiólogos denota, como argumentou Jaeger e outros na sua pegada, uma mais lata conceção do divino<sup>442</sup>. Um século depois, a identificação clara, efetuada pelo conservador Diógenes de Apolónia, entre a sua *arche*, o Ar, e deus estaria perfeitamente em linha com o espírito que embebia as especulações cosmológicas dos milesianos. Nas cosmologias filosóficas, a nota do divino (uma espécie de ser) permanece intacta embora tenham mudado as entidades que a preenchem (os deuses de Homero e Hesíodo cedem diante de principados como Água, Ar, Fogo, etc.) O ponto de viragem na direção de uma desdivinização do cosmos encontra-se, para Ch. Khan, em Anaxágoras. Não obstante os atributos «god-like» que possui (omnisciência, soberania, ilimitação, pureza, etc), do gizamento do *nous* cósmico Anaxágoras retira o predicado divino: o *nous* não é deus. Tal reserva diante da linguagem teológica é colocada em paralelo com o ceticismo do fragmento de Protágoras<sup>443</sup>.

A interpretação de Untersteiner<sup>444</sup> que deduz apenas a negação da possibilidade da experiência *sensível* da existência ou não dos deuses, deixando assim aberta a via de

---

<sup>441</sup> Khan, Ch. 1997 «Greek Religion and Philosophy in the Sisyfus' Fragment», p. 253.

<sup>442</sup> Todas as coisas estão cheias de deuses, terá dito Tales; o *apeiron* de Anaximandro é qualificado de «unaging», traduzido por Aristóteles por «divino» (*theion*) e o Ar de Anaxímenes por «boundless», epíteto homérico para Terra e Mar, do qual nascem «deuses e coisas divinas (*theia*), apud *ibidem*, pp. 250, 251.

<sup>443</sup> *Ibidem*, p. 253.

<sup>444</sup> Entre as estimulantes leituras de Untersteiner, refiram-se as seguintes: a visão sofística do mundo é tingida de cores trágicas no sentido em que o mundo e a natureza estão agitados por contradições e por conflitos insolúveis. Ao sustentar que em toda a experiência há dois *logoi* reciprocamente opostos, Protágoras prolonga uma tradição viva do pensamento antinómico grego - Heraclito, Empédocles... Os pré-socráticos expandiram raciocínios de forma binária, inerentes à sintaxe da língua grega, concebendo o mundo através de uma rede de polaridades. Não obstante as contradições das coisas, o homem é capaz de conhecimento, distinguindo o carácter fenoménico daquilo que é real da não-fenomenalidade do que não é real (é esse o sentido do *homo mensura*). O fragmento 26 de Górgias (cf. *Sofistas: Testemunhos e fragmentos*, p. 148 e nota 139, a qual refere a interpretação de G. Mazzara; na tradução de Guthrie, «a existência é incognoscível a menos que adquira aparência; a aparência é vã [faible] a menos que adquira existência») é um aforismo exemplar da tragédia do conhecimento. Na máxima «tornar forte o argumento fraco», vê Untersteiner a posição epistemológica que assegura a potencialidade de transformar uma menor



acesso ao divino a eventuais outras faculdades, que Protágoras não parece admitir, afigura-se-nos demasiado rebuscada. Contudo, esta interpretação remete para gnoseologia do sofista, para o núcleo do seu pensamento<sup>445</sup> constituído pela doutrina do *homo mensura* (na versão de Sexto Empírico, «o homem é a medida de todas as coisas, das que são e das que não são»).

Um modo de pôr em evidência a variedade de interpretações que o pensamento de Protágoras tem suscitado é ler o fragmento sobre os deuses à luz do princípio do homem como medida de todas as coisas, configurando a sua relação em termos lógicos: é o *homo mensura* a premissa maior de um silogismo cuja conclusão enuncia a impossibilidade da determinação da (in)-existência dos deuses? Estão antropocentrismo e agnosticismo religioso imbrincados logicamente? Esse suposto «silogismo» admite formulações diversas, consoante a expressão dos termos e das proposições. Sendo o homem a medida de todas as coisas, das que são e das que não são, *logo* não é o deus a fonte da medida axiológica. Aqui teríamos condensado todo um programa de secularismo. Se só aquilo que cai sob a alçada dos sentidos do homem existe ou é cognoscível, *logo* os deuses, supostos como supra sensíveis (traço que é controverso), não existem ou, a existir, não podemos conhecê-los - do empirismo ao agnosticismo. A direção do silogismo pode ser fletida e expandida numa direção ainda mais subtil, se em vez de homem lermos homens ou indivíduos: se a verdade de cada um é a verdade que escolhe, *logo* os deuses existem para os que acreditam e não existem para os incrédulos.

Na versão de Diógenes Laércio, muda-se o sujeito das asserções: primeiro, em nome próprio, em 1ª pessoa - «Não posso saber se os deuses existem ou não, nem que forma têm»; depois, «Muitas coisas impedem esse saber: a obscuridade do assunto e a brevidade da vida humana»<sup>446</sup>. A formulação desta última sentença é *universal afirmativa*: não começa por “alguns pensam que...”, nem “eu penso que...”. Mas se estes motivos possuíssem uma vigorosa força causal, quase todos os homens preconizariam a incerteza religiosa, o que não era então manifestamente o caso. Os Matusalens eram

---

possibilidade de conhecimento numa maior possibilidade de conhecimento. Para Aristóteles, que refere essa máxima protagoriana (*Retórica*, 1402 a 23 e ss.), o seu contexto é retórico: em discursos públicos (*epideixis*) aquele que toma a palavra deve estar adestrado para argumentar por esta ou aquela causa, elogiar ou censurar a mesma matéria ou ideia. O estagirita regularmente interpreta a doutrina do *homo mensura* e dos dois *logoi* como transgressões do princípio da não contradição.

<sup>445</sup> Não só do seu pensamento, mas do movimento sofístico: «the correct understanding of its meaning will take us directly to the heart of the whole of the fifth-century sophistic movement» (Kerferd 1984 *The Sophistic Movement*, pp. 84, 85).

<sup>446</sup> *Sofistas: Testemunhos e Fragmentos*, p. 59.

raros nessa época, dada a diminuta esperança de vida comparada com os parâmetros atuais. E os bosques, os rios, as madrugadas, as noites estreladas, ou a tempestade, o terramoto, e o nascimento ou o ruído das batalhas apareciam revestidos de uma dimensão encantatória que provava o divino para a generalidade. Mantendo o sujeito particular, o enunciado deveria verter-se assim – *para mim*, o assunto é obscuro e a vida é demasiado breve para sondar tão opaco e difícil assunto.

Portanto, a desimplicação das consequências religiosas do *homo mensura* depende do significado do sujeito e do objeto da proposição, que homem é esse (indivíduo, o «eu», a espécie?), que tipo de critério constitui (sentidos, razão, emoções...) e que coisas são medidas, se apenas as sensações ou também os valores, incluindo a religião. Trata-se de uma tarefa hermenêutica que não reúne resultados consensuais.

Situando a proposição na série das correntes filosóficas gregas, ela fará parte de tomadas de posição protagorianas contra Parménides e os Eleatas ao mesmo título das dos dois *logoi*, da impossibilidade de contradição e de enunciar coisas falsas<sup>447</sup>. Diante de afirmações múltiplas e contraditórias, que Parménides (e seu discípulo Zenão) simplesmente deitava borda fora por aporéticas e absurdas, a solução de Protágoras seria reportar cada afirmação a cada indivíduo, ao seu ponto de vista ou quadro de referência como se diz atualmente e concluir da verdade relativa de ambas as afirmações.

Por outro lado, a relação entre o eleatismo e a sofística, simplificando, entre dialética e retórica, oferece pontos de contacto que ultrapassam a pura oposição. A

---

<sup>447</sup> Protágoras é contemporâneo de Anaxágoras e de Empédocles - a primeira sofística não sucede linearmente, cronologicamente às especulações cosmológicas ou «fisiológicas», antes é, em parte, simultânea. Sendo certo que o sofista foi encarregado de redigir a constituição da colónia ateniense de Turium, fundada em 443 a. C., e que Apolodoro situa aí a sua *acme*, teríamos que o movimento sofista rola já na primeira década da segunda metade do século V. Sócrates, em *Helena* (escrito datável cerca de 370 a. C.), fala de homens que passaram a vida a afirmar que é impossível declarar coisas falsas, ou contradizer, ou a opor-se a dois argumentos (*logoi*) respeitantes ao mesmo tema (Kerferd, *The Sofist Movement*, p. 91). Embora enunciadas em conjunto, cada uma destas teses é, em rigor, distinta. Retirado o «rigor», são concatenáveis como princípios gerais de uma visão do mundo. Kerferd aduz, como comprovativo de que o princípio dos dois *logoi* era amplamente conhecido, o fragmento 189 N2, da peça *Antíope* de Eurípides, ou *As Nuvens* de Aristófanes, onde se digladiam, personificados, os *Argumentos Justo e Injusto* (Kerferd, *op. cit.*, pp. 86, 87). A sentença de que para tudo é possível manter dois *logoi* (e mantido pelo mesmo emissor ou orador), fintando deste modo o discurso monolítico da verdade de Parménides, pode ser encarada, para além do contexto puramente retórico, como possuindo uma inclinação heraclitiana, de coloração ontológica como defende Untersteiner (ver nota 444). Porém, Heraclito concebia um Logos ontológico, um englobante que integrava em si essa dialética dos contrários, ideia que, diante dos dados disponíveis, o sofista não perfilhou. Também Sciappa (1991 *Protagoras and Logos*) defende o sabor heraclitiano do *homo mensura*: o fragmento do sofista deve ser lido como uma extensão lógica das teses heraclitianas do fluxo universal e da unidade dos opostos» (cf. *ibidem*, p. 92). É que o complemento «peri pantos pragmatos» deve ser traduzido, não «por todos os assuntos» (tradução puramente retórica), mas «por todas as coisas ou experiências» (cf. *ibidem*, p. 100).

retórica sofística apresenta manifestamente afinidades de argumentação e de método com a dialética eleata, as quais autorizam a falar-se de «contaminação»<sup>448</sup>. De facto, *démarches* lógico-discursivas como apresentar uma disjuntiva de maneira a forçar uma admissão, provar uma tese através da refutação da tese contrária, demolir uma tese mostrando como as suas consequências conduzem a resultados contraditórios e absurdos, características da escola eleata<sup>449</sup>, migram da filosofia (cujo horizonte é a *aletheia*, a procura da verdade) para o terreno da retórica, isto é, aplicam-se a assuntos e discursos não especulativos ou filosóficos, às áreas deliberativa, judicial, oratória, numa palavra, à esfera de uma *politiche techné*<sup>450</sup>. A argumentação dialética solta-se do domínio reflexivo e filosófico estendendo-se a qualquer discurso que visasse persuadir<sup>451</sup>.

Voltando ao *homo mensura*, acerca do sujeito (*homo*), Guthrie discrimina, além das interpretações individualistas e universalistas uma terceira, defendida por Joël, Untersteiner e Cornford, que diz que Protágoras ignora simplesmente a distinção entre particular e universal. A interpretação universalista é explicitamente enunciada por T. Gomperz: «L'Homme n'était évidemment pas l'individu, mais l'humanité en tant que tout», a qual, segundo Guthrie, se tratou de um ponto de vista minoritário. Zeller observara que tal interpretação equivale a admitir que Protágoras identificava uma natureza humana em cuja circunscrição as coisas se apresentavam e assim se validavam<sup>452</sup>. Nesta ordem de ideias, Protágoras corre assim o perigo de converter-se num quase-Platão. Mais vale concordar com os autores antigos que eram unânimes na interpretação individualista. Guthrie cita aprovadamente Lesky, como representante do bom senso: «En toute certitude, la phrase se réfère au particulier. Quiconque en doute se voit dans la obligation de soutenir que Platon ment ou se trompe... Et si nous sommes disposés à ne pas croire Platon, il nous faut encore demander les comptes à d'autres auteurs [Aristote, Sextus] dont l'emploi de mot *ékastos* montre que eux aussi considéraient que la phrase se référait au particulier».

Também Kerferd pensa que o homem, que mede (*to metron* equivale a *criterion*), é o indivíduo, eu ou tu, e não a humanidade tomada como uma entidade singular. Além

---

<sup>448</sup> Cf. Desbordes 1996, pp. 69-71 (apud Várzeas 2009 *A Força da Palavra* ..., p. 44, nota 25).

<sup>449</sup> Estes métodos encontram-se consagrados pela expressão latina *disputatio in utramque partem* e foram refinados por Zenão de Eleia. O tratado de Górgias *Sobre a Natureza* ou *Sobre o Não Ser* constituiu uma versão negativa do método de *in utramque partem disputare*.

<sup>450</sup> A expressão encontra-se em *Prot.* 319 a.

<sup>451</sup> Vide Várzeas, *op. cit.*, e importantes indicações bibliográficas nas pp. 45, 46.

<sup>452</sup> Apud Guthrie, *op. cit.*, p. 197: «les choses se présente à nous comme dans les limites et selon les dispositions de la nature humaine où elles doivent se présenter».

disso, o que é medido não é a existência das coisas, antes o modo como são ou como não são. Platão tem razão ao precisar, no *Teeteto*, que «each group of things is to me such as it appears to me, and is to you as such as it appears to you».<sup>453</sup> Numa primeira aproximação, as coisas (*krematha*) são os objetos físicos (tal como aparecem), o *homo* o indivíduo e a percepção (a sensação, a forma de contacto) a medida, desenvolvendo-se a partir dessa articulação ternária três vetores dedutivos distintos: o mesmo vento é sentido como frio por uns e quente por outros, logo não há um vento, mas dois ventos privados, o meu vento que é frio, o teu vento que é quente; há um vento (público) que não é nem frio nem quente, existindo independentemente do frio ou do calor sentidos por mim e por ti; o vento existe sendo ao mesmo tempo frio e quente, coexistindo nele duas qualidades, percebendo eu uma, percebendo tu a outra. Empregando «gíria» filosófica pós-platónica, reconhecem-se três aceções distintas: idealista, *esse est percipi* (o que existe são estados mentais e não o objeto exterior ao sujeito<sup>454</sup>); subjetivista, as qualidades secundárias são inteiramente subjetivas; objetivista, o que é percebido e conhecido está inteiramente no objeto. A versão platónica no *Teeteto* é inconclusiva acerca de qual das versões era originalmente preconizada por Protágoras.

Prosseguindo a consideração da «apologia» do sofista, compõe-se uma moldura axiológica para esse princípio, deslocando-se o sujeito da proposição do indivíduo para a comunidade. Sócrates põe que o que aparece como certo e honorável a uma cidade é-o enquanto a cidade assim o encarar (167c), *ergo* o sujeito da medida do que é justo e não é justo é um sujeito coletivo, é o Estado consubstanciado no seu corpo legislativo e nos seus tribunais; para um estado, num certo momento, é justo o que está na lei; já no *Protágoras* o sofista estabelecia que o que é bom ou útil aos homens é-lhes relativo tanto

---

<sup>453</sup> Cf. Kerferd, *op. cit.*, p. 86. A «apologia» de Protágoras nesse diálogo surge no seguinte contexto: desentranhando as consequências do princípio do *homo mensura* conclui-se que nenhum homem poderá coerentemente declarar que é mais sábio do que outro (ou que uma afirmação é mais verdadeira que outra) e dessa maneira ninguém podia atrever-se a ensinar o que quer que fosse (*Teeteto*, 161 e ss.). Estava em causa a razão de ser do professor, do sofista (que pretende ensinar a «virtude política», no caso de Protágoras, a *techne* da arte de compor discursos eloquentes, no caso de Górgias, a justeza dos nomes, no caso de Pródico, etc.). Sócrates, dado que Protágoras não se contava entre o número dos vivos, responderá a essas objeções em seu lugar.

<sup>454</sup> A filosofia clássica, em Platão e Aristóteles, subordina a gnoseologia à ontologia, dando prioridade à *res* na consideração da imagem e do conceito. A filosofia moderna, de Descartes a Kant, tende inverter a prioridade, pondo como *primum cognitum* a própria *cognitio*, afastando-se da *res*.

como o que é bom para espécies de animais e plantas é relativo a essas espécies<sup>455</sup>. Numa frase mais curta, quantos os sujeitos, tantos os «bens».

Nesta ordem de ideias, o relativismo afeta também as religiões. Contudo, Protágoras é suficientemente pragmático para admitir que as leis que subsistem numa comunidade, mesmo que imperfeitas, devem ser obedecidas enquanto a maioria assim o entender, diante da alternativa que será a anarquia. O seu agnosticismo pode ser entendido, julgamos, como prudencial. Desde que a maioria adira a um certo culto e que esse culto sancione e reforce as leis positivas... Cabe aos sofistas persuadir, caso a caso, que é mais útil para os interesses da comunidade a reforma das leis: Protágoras, o subjetivista converte-se em Protágoras, o utilitarista. Por implicação, o que é justo (*dikaion*) não coincide exatamente com o que é legal (*nominon*); legislações e constituições podem ser mudadas se tiverem o acordo (aí temos acenada a teoria do contrato social) da maioria<sup>456</sup>.

A questão dos sofistas converte-se inevitavelmente, como se tem visto, numa questão platónica. Em qual dos diálogos a *persona* se aproxima mais do real Protágoras, qual o mais verdadeiro ou qual o mais falso? Guthrie cita S. Moser e G. L. Kustas que acham que a leitura de *Protágoras* à luz de *Teeteto* é a fonte principal da interpretação errada do primeiro diálogo, e que importa escamotear a cisão arbitrária de Theodor Gomperz, entre o verdadeiro Protágoras do primeiro diálogo e o falso, do segundo<sup>457</sup>.

Para Versényi, embora Platão, em *Teeteto*, se incline para a interpretação individualista do «homo» de Protágoras, essa restrição é claramente não protagoriana e serve o seu propósito de estabelecer um ponto de partida para discutir a relação entre percepção e conhecimento<sup>458</sup>. Na fase da escrita do *Protágoras*, Platão dispunha de menor liberdade no tratamento que dava a personagens históricas (o sofista estava vivo...) e suas ideias do que na fase do *Teeteto* e nutria um respeito pela pessoa do sofista, patente na altura da produção do diálogo com o seu nome, que diminuiu posteriormente. No conjunto de *Teeteto*, a chamada «apologia de Protágoras» é a parte mais fiável, por concordar nos seus traços gerais com a figura e respetivo pensamento delineados no livro

---

<sup>455</sup> Se mais evidência fosse necessária para concluir que o fragmento de Protágoras supera os limites do sujeito individual e da percepção sensível, bastaria remeter para os anónimos *Dissoi Logoi* que refletem clara influência do pensamento de Protágoras e onde diversos valores éticos e estéticos são postos como relativos a diversas coletividades e povos sob diversas circunstâncias e situações.

<sup>456</sup> Verificar o rol de epítetos do sofista, respigados por Schiappa (nota 331).

<sup>457</sup> Guthrie, *op. cit.*, nota 1, p. 180.

<sup>458</sup> Versényi, Lazlo 1962 «Protágoras' Man-Measure Fragment», pp. 179.

mais antigo<sup>459</sup>. Versényi pensa que o relativismo de Protágoras recolhe o relativismo moral de certa tradição da poesia lírica (Safo, Arquíloco), o relativismo que Xenófanes extrai do cotejo entre as religiões antropomórficas, o relativismo dos juízos privados enfatizado por Heraclito, unificando e radicalizando estes pontos de vista parcelares para se opor à fixação em substâncias e primeiros princípios imutáveis e absolutos por parte da filosofia da natureza. A substituição da abstrata quimera parmenidiana do puro intelecto, contemplando essências imutáveis, pelo homem concreto preocupado por resolver problemas práticos do nosso mundo aqui e agora, realizada por Protágoras, representou um progresso real.

### 13.1. O mito de Protágoras

Sobre o mito de Protágoras, inserto no diálogo homónimo de Platão, jamais se pode estabelecer com inteira segurança o que nele é de Protágoras ou o que é de Platão ou, por outros termos, se Platão reproduz fielmente o pensamento próprio do sofista<sup>460</sup>. Segundo a maioria dos especialistas, Platão ter-se-á inspirado numa obra de Protágoras cujo título seria «Sobre o estado original do homem». Não se deve olvidar, porém, que os diálogos platónicos não constituem reportagens exatas de factos, figuras e discussões, mas recriações em que os actantes são simultaneamente personagens, pinceladas por um artista de génio, que exprimem ideias num certo contexto.

---

<sup>459</sup> Cf. *ibidem*, nota 5, p. 180.

<sup>460</sup> Uma maneira de declarar o seu cunho protagoriano é contrastá-lo com os mitos genuinamente platónicos. Platão recorre ao mito como alguma coisa de qualitativamente superior, quando a dialéctica e a linguagem comum se revelam impotentes para aceder aos mais altos cumes, nimbados de mistério, da verdade ou quando o objeto de inquirição não está ao alcance da dialéctica (única via para a verdade) ou dos poderes descritivos da linguagem vulgar. Ao invés, Protágoras vê o mito e o *logos* como dois modos convincentes de expressão de um *mesmo* conteúdo. Para T. Gomperz e Percival Frutiger esse mito de Protágoras parece ser uma espécie de truque para evitar uma demonstração lógica e iludir o auditório («Plus spécieux que convaincant, il ne révèle à l'analyse qu' un tissu de pensées obscures et contradictoires. Aussi n'est-ce point en raison de ses qualités propres que qu'il nous interesse mais parce qu'il nous permet de mieux saisir, par contraste, le caractère distinctif des véritables mythes de Platon... Le conte de Protagoras, et en général le mythe sophistique, vise donc plus à éblouir l'auditeur que l'instruire. C'est... expédient commode – trop commode, pour esquiver les difficultés d'une démonstration», Percival Frutiger 1930 *Les Mythes de Platon*, pp. 183-184, apud Henry G. Wolz 1963 «The Protagoras Myth and the Philosopher-Kings», nota 2, p. 216). Acerca da abordagem platónica ao mito (qual o seu estatuto epistemológico – relação mito/logos, mito/decifração alegórica, qual a sua função pedagógica, porque deve ser usado, e filtrado, pelo filósofo para instrução da maioria não filosófica dos cidadãos, das partes não racionais da alma humana...), com especial destaque para o mito do *Timeu*, ver também Luc Brisson 1998 *Plato the Mythmaker* (trad. de 1982 *Platon, les mots et les mythes*, 1ª ed.), especialmente a segunda parte.

Com esta ressalva em mente, uma resposta aproximada à questão do carácter protagoriano do mito passa naturalmente por comparar o conteúdo e a mensagem do mito com os *ipsissima verba* do sofista. Neste aspeto, as opiniões dividem-se. O principal ponto de discórdia reside na interpretação do sintagma que afirma o parentesco humano com os deuses (o ser humano terá um quinhão da divindade, uma cintilação divina) que lembra a máxima órfica «também eu sou da raça dos deuses», que parece contradizer flagrantemente as teses do *homo mensura* e da impossibilidade de determinar a existência dos deuses. Há contudo uma questão prévia, mais abrangente, que carece de ser enfrentada. Porque recorre Protágoras ao mito, a um mito em que intervêm deuses? Pode um agnóstico lançar mão do mito sem trair as suas posições?

Tocamos aqui a relação entre filosofia e mito, entre razão e mito. Uma hipótese recorrentemente avançada consiste em encarar o mito como «forma de expressão alegórica» que torna mais compreensível à imaginação, mais palatável ao homem comum proposições racionais e abstratas. Protágoras parece assumir este ponto de vista quando, primeiro, põe diante do seu auditório formas de explanação do mesmo conteúdo, o logos e o mito, optando pelo mito por ser mais agradável e, após o relato, entrando em elucidações sobre os conceitos que subjazeram a essas roupagens míticas. É importante destacar que esse mito é uma parte de um longo discurso, cujo objetivo é demonstrar que a virtude é ensinável e que explicitamente contém também um logos ou argumento (320 c 6-7, 324 d 6-7, 328 c 3). Dado o vínculo estreito entre poesia e mito, o poder eminente que a poesia homérica ocupava na educação e a conceção pedagógica que Protágoras dá do seu ofício, é perfeitamente congruente que Protágoras aprecie uma boa história entretecida de efabulação mítica.

Outra razão, que vale tanto para Protágoras como para Platão, reside na apropriação do prestígio, do capital simbólico e da eficácia pedagógica inerentes ao mito. Apelar ao mito era uma forma de os intelectuais se aconchegarem na grande tradição mítico-poética e se conectarem com os gregos comuns, ainda no século V e IV familiarizados com os poemas homéricos e com os ciclos trágicos das antigas famílias reais, que o teatro periodicamente lembrava. Mais que um simples instrumento linguístico, o mito constituía um poderoso meio de modelagem de mentalidades. Era, como o logos, um meio de convencer.

No diálogo platónico, como se disse, Protágoras é levado a narrar este mito para defender o princípio de que a virtude política (*arete politike*) pode ser ensinada. O catalisador para essa deriva do discurso é Sócrates que refere exemplos práticos

difícilmente contestáveis que infirmam esse princípio: ao contrário de matérias respeitantes a arquitetura e construção naval, os atenienses não aceitam conselhos de especialistas em política; estadistas reconhecidos como sábios e virtuosos revelaram-se incapazes de transmitir as suas virtudes políticas aos outros, sequer aos seus próprios filhos. É preciso reconhecer que o sofista se vê em posição difícil diante de tão hábil arremetida. Estava em causa não só a sustentabilidade de um princípio teórico mas também a legitimidade de uma profissão.

Esse princípio é válido se, evidentemente, os homens possuem a capacidade de aprender e de desenvolver mediante a educação e o ensino. A demonstração desse princípio acarretava a manutenção de um difícil equilíbrio entre *physis* e *paideia*. A democracia estriba-se na premissa de que os homens, mesmo o ferreiro ou o sapateiro, são dotados da capacidade, por natureza, de opinarem e decidirem assuntos de governo. A arte política não é uma *techné* como as outras, sublinha Protágoras. Por outro lado, essa capacidade deve ser configurada como uma potencialidade, suscetível de desenvolvimento e aperfeiçoamento. Além da influência de família e amigos, além da prática e do esforço pessoais, o ensino é importante como um outro fator de formação dessa capacidade do indivíduo de participar na *res publica*. O bom nascimento não é considerado como determinante. Dessa maneira o mito de Protágoras, e a explicação «lógica» que se lhe segue, apresentam-se como a fundamentação teórica da democracia participativa e de uma visão progressiva do homem e da civilização, suscetíveis de mudar para melhor. O que interessa, contudo, é o ângulo religioso: focar a concepção, a figuração, da religião que envolve a história do mito. Para isso, convém indicar o traçado geral desta narrativa.

Os deuses criaram os seres mortais compondo-os de terra e fogo. Tempo houve em que só os deuses existiam, mas o destino determinara que também os mortais vissem a luz do dia. Encarregaram Prometeu e Epimeteu da distribuição das capacidades pelas espécies animais no interior da terra. Por mútuo acordo, a tarefa da distribuição caía sob a alçada de Epimeteu, ficando Prometeu com a missão de examinador final. Como Epimeteu devia pouco à inteligência, gastou as capacidades com os seres privados de *logos*, não sobrando qualquer porção para a espécie humana, que se mantinha nua, descalça, desarmada... Acorre Prometeu que, dando conta da disparidade de condição entre animais e homens, tentou remediar a situação, arrebatando o fogo e a sabedoria técnica a Hefestos e Atena para entregá-los aos homens. Assim munido, o homem conseguia viver à face da terra, pois as capacidades técnicas supriam as carências



físicas. Contudo, a sabedoria política permanecia nas mãos de Zeus. Por ter sido agraciado com prerrogativas divinas (as artes de Hefestos e Atena), o homem começou a acreditar nos deuses e a prestar-lhes culto («Uma vez que o homem obteve um privilégio divino, por causa do parentesco com o deus, foi, em primeiro lugar o único de entre os animais a crer nos deuses e a encarregar-se de construir altares e estátuas de deuses»<sup>461</sup>). Seguiram-se a faculdade de falar e a edificação de cidades.

No entanto, «sempre que se reuniam, cometiam injustiças uns para com os outros, porque não possuíam a arte política, de modo que, outra vez dispersos, pereciam»<sup>462</sup>. Nesta fase, reinava a máxima que um Hobbes difundiu: *homo lupus homini*. Ora Zeus querendo evitar a extinção da raça humana ordenou a Hermes que espalhasse pelos homens os sentimentos de respeito (*aidos*) e justiça (*dike*) donde nascessem liames de unidade e amizade que estruturassem a ordem social e política. *Aidos* e *dike* são vistas como qualidades morais, infusas pelo deus, cuja combinação constitui a condição da virtude política. Não como as outras artes, distribuídas desigualmente (um único que domina a arte médica chega para muitos), mas por todos (a instâncias de Hermes, decreta Zeus: «Por todos e todos tenham parte neles»)<sup>463</sup>. Sem uma distribuição abrangente, limitados a um pequeno número, não seria possível formar a *polis*. O reverso punitivo desses sentimentos encontra-se na lei ordenada por Zeus: «Matar, como uma doença na cidade, aquele que não for capaz de salvaguardar o respeito e a justiça»<sup>464</sup>.

Esta lei patentemente demonstra que nem todos os homens participam em igual quinhão da virtude política. Fosse esse o caso, estaria assegurada a harmonia social e seriam dispensáveis os sofistas enquanto especialistas na virtude. Seria até supérfluo o governo, acrescentamos nós. Ora o desenrolar do mito marca que a virtude moral e política não faz parte do património inicial original do homem, sendo uma concessão divina posterior, um remédio divino concedido numa fase ulterior da evolução humana. Esta explicação mítica dá conta da efetiva desigualdade da posse das virtudes morais e políticas. Além disso, antes da disseminação do *aidos* e da *dike*, a vida humana era alanceada por privações e grande sofrimento. O mundo, originalmente, era «epimeteico», desprovido de cultura e de razão que sobrevêm depois, para compor o que estava fraturado.

---

<sup>461</sup> *Sofistas, Testemunhos e Fragmentos*, p. 88.

<sup>462</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>463</sup> *Ibidem*, p. 89

<sup>464</sup> *Ibidem*, p. 90

Não há portanto lugar nesta história para uma idade de ouro ou para o bom selvagem. A civilização não é um fardo que ao homem convém sacudir para regressar ao seio benevolente da natureza pródiga. O bem-estar caminha lado a lado com a difusão das leis, dos tribunais, da educação. A evolução das sociedades denota um progresso do inferior para o superior, da barbárie rumo à civilização<sup>465</sup>. Protágoras, para marcar o abismo que separa o homem selvagem do homem civilizado, diz que, perante um indivíduo vivendo toda a vida no isolamento, o criminoso ateniense mais endurecido seria virtuoso por comparação. Neste ponto, o que se sabe do Sócrates histórico, da sua apologia antes de tragar a cicuta, não é tão diferente assim deste arrazoado do sofista. Sócrates acata a condenação à morte, manifestamente injusta e arbitrária, argumentando que é o preço a pagar por ter concordado em viver em comunidade, tendo desfrutado da sociabilidade que a «selva» lhe negaria. A lei pode ser injusta, mas é lei.

O mito de Epimeteu e Prometeu não foi evidentemente inventado de raiz por Protágoras. É reconstruído por ele numa versão própria para veicular uma mensagem, para colorir com vestes míticas posições teóricas acerca das bases da sociabilidade humana. Uma leitura alegórica e simbólica deste mito é perfeitamente lícita. As intervenções de Prometeu e de Zeus podem ser lidas como transfigurações poéticas do engenho humano que a necessidade aguça; respetivamente, da razão técnica e da razão prática. Na explicação «lógica» que se segue ao mito os deuses são evidentemente postos de parte, o que induz a pensar que não se tratavam senão de andaimes a arredar depois de o edifício da teoria se manter de pé por si só.

Contudo, o trecho acima citado, recortado isoladamente e literalmente lido - «Uma vez que o homem obteve um privilégio divino, por causa do parentesco com o deus, foi, em primeiro lugar o único de entre os animais a crer nos deuses e a encarregar-se de construir altares e estátuas de deuses», não representa, no seu valor facial, uma explicação antropológica da origem da religião. Os deuses não são vistos explicitamente como deificações de forças naturais ou hipóstases de emoções ou capacidades humanas.

---

<sup>465</sup> É habitual aproximar-se «o mito de Protágoras» com a longa admoestação que Teseu dirige a Adrasto (2006 *As Suplicantes*, vv. 195-249, trad. de Ribeiro Ferreira), relevando a comum visão progressista e otimista da evolução da cultura humana: o lendário rei de Atenas louva o deus (que não designa) por, inculcando o entendimento, a língua, as técnicas agrícolas, de construção civil e de marinhagem, e por fim as artes mânticas, ter tirado a vida humana do estado de confusão e selvejaria originais, partindo da esperançosa premissa - «são mais os benefícios do que os males para os mortais» (v. 199). Porém, Teseu reprobra o rei de Argos pela sua impiedade – pretendeu que a inteligência humana fosse mais sábia do que a dos deuses (vv. 198 e ss.), tendo avançado para uma guerra insensata, interpretando os oráculos segundo a sua ambição (vv. 219 e ss.), ou até rechaçando-os (v. 230), «ao relegar com violência os deuses» (v. 231). O registo é então francamente pio.

Aparentemente, não são os deuses criações dos homens, mas os homens as criações dos deuses. O culto aos deuses procede de um parentesco, de uma afinidade entre deuses e homens. Constitui uma espécie de devolução por parte do homem da prerrogativa concedida e de reconhecimento pela sua origem divina. Além disso, a religião é um traço distintivo da humanidade em relação aos outros animais: o impulso de adoração radica na natureza humana e as crenças religiosas constituem esteios da sociedade e comunidade humanas. Não estará este trecho nos antípodas do antropocentrismo agnóstico do sofista? Como não ver aqui a mão de Platão, introduzindo expressões e ideias alheias a Protágoras?

Continuamos a pensar que, sendo um dos objetivos do livro a refutação das doutrinas de Protágoras, é despropositado e inconsequente atribuir-lhe ideias com que o Sócrates platónico concordaria. O trecho recortado acima deve colar-se ao todo do texto. O próprio mito não pode ser isolado do que o sofista diz imediatamente antes e depois do relato, como se referiu acima. A sua teoria, aduzida para refutar as objeções de Sócrates, foi vazada em moldes míticos como que por condescendência ao gosto do público, por ser mais agradável e, como tal, persuasivo. É como se dissesse: como queiram... Mas se o mesmo pode ser dito ora pelo logos ora pelo mito, se o mesmo significado pode ser veiculado por dois significantes (*media*) diferentes, é lícito pôr de lado o revestimento mítico no momento oportuno.

Apagados os deuses da história, seja a habilidade técnica, sejam a *dike* e o *aidos* podem ser vistos, como se disse, como resultados do engenho humano acicatado pela pressão das circunstâncias. *Dike* e *aidos* seriam instilados nos jovens, não por Zeus, mas pela comunidade através da educação para assegurar a cooperação coletiva. Aqui se situará a missão do sofista que prolonga e aperfeiçoa a educação que uma sociedade organizada já vem proporcionando.

Se cruzarmos o controverso passo - «Uma vez que o homem obteve um privilégio divino, por causa do parentesco com o deus, foi, em primeiro lugar o único de entre os animais a crer nos deuses e a encarregar-se de construir altares e estátuas de deuses», quer dizer, o parentesco divino com o *homo mensura* dá que os deuses são projeções da humanidade<sup>466</sup>, nomes poéticos, mais sedutores para a imaginação humana, das

---

<sup>466</sup> É a interpretação de C. W. Müller (1967 *Hermes*), apud Guthrie, *Les Sophistes*, p. 242, nota 4. Esta leitura às avessas do passo, segundo Müller, suprime todas as dúvidas quanto ao carácter protagoriano genuíno do relato mítico. Guthrie julga a interpretação inovadora e atraente, embora desnecessária para provar este ponto.

capacidades naturais, intrínsecas da humanidade. Mas se a crença pertence ao nível do *nomos*, e não da *physis*, não se segue necessariamente a sua rejeição ou desvalorização, pois Protágoras é um defensor do *nomos*, olhando provavelmente a religião como um ingrediente útil à vida civilizada, uma força que sustém a *dike* e o *nomos* das massas populares, pelo menos. Pelo menos até ao momento em que os «esclarecidos» consigam dispor dos meios para convenientemente educar as massas a cultivarem a sua virtude política sem o recurso, expendável, aos deuses. Não esquecer que é atribuído a Protágoras o papel de ter gizado a legislação de Túrio, colónia grega do sul de Itália, segundo indicação do próprio Péricles.

Um indício daquele apreço encontra-se justamente no diálogo onde consta o mito, *Protágoras* (328 b), em que o sofista deixa ao seu aluno a escolha entre entregar-lhe diretamente os honorários devidos ou depositar a quantia que julga os ensinamentos do seu mestre valerem, num templo, mediante juramento. Cá temos a possibilidade da escolha, a moderação deste sofista que é mais um reformador do que um revolucionário. O culto divino *pode* concorrer para o estabelecimento da confiança interpessoal, da consolidação do laço mestre/discípulo, consagrando juramentos, por exemplo.

Por outro lado, se incluirmos no «justo» e no «bom», nos valores, as crenças religiosas, e colocarmos como o sujeito do justo e do bom um sujeito coletivo, como diz Sócrates no *Teeteto*, fazendo a defesa de Protágoras (alega Sócrates que dá a explicação que o sofista apoiaria de fosse vivo), a crença em determinados deuses sustém-se enquanto essa crença for julgada maioritariamente útil numa comunidade e, como tal, digna de crédito. Retornando a *Protágoras*, não é extravagante pensar que aquele mito foi avançado porque o auditório lhe era recetivo, disposto a ouvi-lo com interesse, visto que estava familiarizado com as personagens do mito e os contornos gerais da sua ação. A tarefa de provar que a virtude política era ensinável não se destinava apenas a refutar o repto de Sócrates, mas também a atrair o interesse de potenciais alunos presentes no cenário do livro, como Alcibíades, Crítias ou Cármides.

Protágoras, declarando-se «sofista», tem consciência de que suscita desconfiança e hostilidade (provenientes, quer das famílias aristocráticas da velha guarda, quer dos atenienses pobres em geral)<sup>467</sup>. Para removê-las ou neutralizá-las, o

---

<sup>467</sup> Adkins, A.W.H. 1973 «αρετη τεχνη, Democracy and the Sophists». O artigo constitui uma tentativa de determinar que tipo de Grego acharia plausível o discurso de Protágoras e, tendo isso em mente, qual o motivo da forma e argumentação escolhidas pelo sofista. O autor releva os cambiantes de sentido que esses termos adquiriram na época (*ibidem*, pp. 3-9) e defende que o discurso de Protágoras, por inteiro, consistia num notável exercício de versatilidade retórica tentando captar a benevolência do maior número

sofista apresentava o seu ofício como uma atividade benéfica para o indivíduo e para o estado (uma *techne* peculiar que faz germinar a *arete* política, pública). Então, como uma estratégia de *captatio benevolentiae*, porque não contemporizar com crenças tão difundidas como a ideia de que Zeus não só existia, mas era também um benfeitor do género humano, distribuindo como remédios para a persistência da raça humana a *dike* e o *aidos*, pilares da virtude política a que se reporta a atividade do sofista? No fundo, com este mito, Protágoras coloca-se sob a égide de Zeus tendo em mente quem adere às crenças tradicionais: sendo o pai dos deuses e dos homens o autor último da virtude política, torna-se por consequência o patrono daqueles que se dedicam a ensiná-la.

## 14. Górgias

Quanto a Górgias de Leontinos, não há notícia de qualquer texto supérstite, a si atribuível, sobre a religião, a existência dos deuses, a natureza dos cultos. Contudo, se estendermos o ceticismo, ontológico e gnoseológico radical do seu tratado *Sobre a Natureza ou Sobre o Não Ser*<sup>468</sup> ao campo religioso só é possível concluir que Górgias

---

possível de estratos do público ateniense (*ibidem*, pp. 10-12). Não era apenas um restrito número de famílias aristocráticas, sobretudo a geração mais velha, depositárias tradicionais dos cargos governativos, que ressentia a pretensão de Protágoras, e dos sofistas, de ensinar o que fosse necessário para triunfar na vida política a quem quer que recorresse aos seus serviços, mas também um número mais alargado de cidadãos pobres que não dispunham de meios financeiros para os pagar. Pode-se falar a este respeito de um «curioso paradoxo» no sentido em que os sofistas levam a Atenas o tipo de educação necessária a um Estado democrático, confinando-se, todavia, a sua clientela a jovens provenientes de meios abastados, acentuando o desequilíbrio social (cf. José Ribeiro Ferreira 2006, *op. cit.*, p. 38). Empregando a divisão classista europeia, da baixa Idade Média em diante, o grupo que se sentiria mais confortável com os sofistas da primeira geração seria, não a nobreza, nem o povo, mas a burguesia endinheirada...

<sup>468</sup> Sexto, *Contra os Matemáticos*, VII 65 e ss. (in *Górgias, Testemunhos e fragmentos*, 1993, pp. 30-35). É habitual ver esse texto como uma reversão do princípio de identidade, parmenidiano, entre ser, pensar e dizer (só o ser é pensável e dizível, só se pode pensar e dizer o que é) e consequente obliteração da oposição nítida entre conhecimento verdadeiro e doxa (também são *conhecimento* os dados dos sentidos e os produtos da imaginação). Como exemplo de uma leitura «filosófica» e «séria» deste texto, ver as notas de rodapé (e bibliografia indicada) que acompanham a sua tradução em *Sofistas: Testemunhos e Fragmentos*, notas 60-80, pp. 112-123. Quanto à relação entre Górgias e o eleatismo, repare-se que, nas linhagens intelectuais que deleitavam os doxógrafos, o grande sofista é apresentado como discípulo de Empédocles, que teria sido por seu turno discípulo dos eleatas (cf. pp. 162, 163 do presente estudo; além disso, a influência do autor de *Purificações*, segundo Diels, deteta-se ao nível estilístico: em pormenor, a locução *peithous demiourgos* é uma personificação metafórica ao gosto de Empédocles, na ótica de Eire, apud Várzeas, *op. cit.*, p. 41, nota 14; o influxo de Empédocles encontra-se também na comum conceção mágica e terapêutica da palavra e na explicação gorgiana dos mecanismos psicofisiológicos da percepção através da teoria dos eflúvios de extração empedocliana, cf. nota 81, p. 123, *Sofistas: Testemunhos e Fragmentos*).

era um *atheos*. Substituindo Ser por Divindade, teríamos que a divindade não existe, se existisse, seria incognoscível, se cognoscível, incomunicável...<sup>469</sup>. Na interpretação de Grote, o «ser» que é demolido pelo sofista é o suposto ser ultrafenoménico ou numenal<sup>470</sup>. Mesmo nesta aceção generosa, que salva as aparências, o divino fica excluído, se admitirmos como sua nota distintiva o incorpóreo e o suprassensível.

A enfática afirmação do poder do logos, isto é, da retórica não augura nada de favorável relativamente à religião. No *Górgias*, Sócrates observa-lhe que para ele a retórica «aparece assim como algo de grandeza quase divina» ao que Górgias replica: «Mais surpreendido ficarias, Sócrates, se soubesses tudo, ou seja, que, por assim dizer, ela reúne em si e tem sob a sua jurisdição todos os poderes», explicando que «não há matéria sobre a qual um orador não fale» (cá está o «liberalismo» do sofista: nada há que não possa e não deva ser submetido a discussão, a debate) e se um orador e um médico se apresentarem numa cidade diante da sua Assembleia do Povo para um deles ser eleito como médico o orador «que domina a arte da palavra se fará eleger se quiser»<sup>471</sup>. O mundo do sentido é produzido por logomaquias de que sai vitorioso o discurso mais hábil e eloquente.

Os exercícios retóricos de *Elogio de Helena* ou *Defesa de Palamedes* intentam demonstrar esse poder em contexto tribunício (seriam textos de manual, paradigmas a imitar no estilo, na composição das partes, no efeito). A autenticidade desses textos é estabelecida pela maior parte dos estudiosos. Eruditos datam o primeiro discurso, ou entre as representações de *As Troianas* e *Helena* de Eurípides ou antes da de *As Troianas*<sup>472</sup>. A referência à obra euripidiana é significativa porquanto deixa em aberto a questão de determinar quem é que influencia quem. Em *As Troianas* (vv. 914-965), Helena assaca a culpa das suas agruras a Hécuba por ter gerado Páris, cujo funesto julgamento acarretou a ruína de Troia. Tal desassombro indignou o Coro que pede a Hécuba que reduza a pó a *peitho* da filha de Tíndaro, mulher sem vergonha que tão bem falar sabe. As semelhanças entre a autodefesa da personagem da tragédia e a

---

<sup>469</sup> Obviamente que o tratado é autocontraditório em termos lógicos: esse tipo de ceticismo, «pirrónico», não devia ousar, por coerência, tomar sequer a palavra. Pois a verbalização implica a existência da sua fonte, do seu emissor, que é «ser». E recordaremos certas máximas que emudeceram os cétricos: *Si fallo, sum; cogito, ergo...*; se emito um discurso, se o escrevo, suponho implicitamente que existe aquele que criou ou profere o discurso (eu) e aquele (que pode coincidir com o emissor na autoexpressão e autodeliberação) que o recebe (segundo linguistas, não há discurso que não contenha em esboço o destinatário, o narratário, etc).

<sup>470</sup> Cf. Guthrie, *op. cit.*, pp. 207, 208.

<sup>471</sup> Platão 1991 *Górgias*, p. 42.

<sup>472</sup> Respetivamente, Preuss e Pohlenz (apud Guthrie, *op. cit.*, nota 2, pp. 200, 201).

argumentação de *Elogio de Helena* ressaltam a uma primeira leitura<sup>473</sup>. Contudo, a ambiguidade moral da retórica e da eloquência (não casam necessariamente os belos discursos e as boas intenções) é um *leitmotiv* das peças referidas, uma angústia que o sofista não parece partilhar.

As causas de Helena e de Palamedes são defensáveis contra o parecer da tradição. Na seriação dos motivos (*aitias*) da conduta de Helena, Górgias acumula num mesmo período, por esta ordem, os «desígnios do Destino» (*Tyche*), «as resoluções dos deuses», os «decretos da Necessidade» (*anankhe*), o poder do Discurso (*logos*) e a atração do Amor (*eros*) (§6). O fator «sobrenatural» é encarado como uma hipótese explicativa em concorrência com outras causas eventuais. Apressadamente, coloca em plano igual o destino, os deuses e a necessidade. Tal seriação é no fundo homérica, pois, como se sabe, nem Zeus pode modificar os decretos da *moira*. A potência causal dissemina-se e desliza para causas humanas como o poder da palavra e o império de eros.

Em todo o caso, Helena é eximida de toda a culpa. «Ora se foi pelo primeiro motivo é o responsável quem deve ser chamado à responsabilidade. Na verdade, não é possível à previdência humana impedir um desejo divino. É da natureza das coisas não ser o mais forte detido pelo mais fraco, mas sim o mais fraco ser comandado e conduzido pelo mais forte. O mais forte comanda e o mais fraco vai atrás. A divindade é mais poderosa que o homem, tanto na força como na sabedoria e em tudo o mais. Se se trata, pois, de virar a acusação contra o Destino e a divindade, liberte-se então Helena da infâmia.» A disposição das causas é invertida no termo da argumentação (§20). É assim desconstruída toda a hierarquia. Vale tanto o destino, os deuses, como o amor.

Poder-se-ia supor que o objetivo do discurso seria desfazer a ignomínia imerecida de uma vítima da injustiça e da ignorância («Com este discurso afastei a ignomínia que pesava sobre uma mulher e permaneci fiel ao objetivo que fixei no início do discurso; tentei destruir a injustiça duma censura e a ignorância duma opinião»); porém, a nota que

---

<sup>473</sup> Visto como «o mais célebre *agon* retórico de toda a tragédia» por N. T. Croally, é comum ver nele o embate entre uma interpretação mitológica do Julgamento de Páris, adotada por Helena, e uma «hermenêutica racionalizante» preconizada por Hécuba (cf. Rocha Pereira 1996 «Introdução» *As Troianas*, p. 17). Foi relevado também que, ao colocar Helena a falar em primeiro lugar (o ónus da defesa), Eurípides inverteu a ordem natural dos falantes, permitindo que o argumento mais forte e o discurso da personagem de maior simpatia viessem em segundo lugar (K. L. Lee, apud M. Lloyd 1984 «The Helen Scene in Euripides' Troades», p. 304). Sobre a continuidade entre a «nova» oração de Hécuba (vv. 884-888) [bem como o seu relevo dramático, isto é, funcional para a ação da peça] e a sua réplica, nutrida por uma visão «idealista» dos deuses, nesse *agon* em que exprobra a filha de Leda, ver Lloyd, *op. cit.*, pp. 309-313.

ressalta da última frase é a da diversão confessada do encómio («quis fazer deste discurso um elogio para Helena e um divertimento para mim»)<sup>474</sup>. Eis a combinação entre desconstrução (o virar do avesso de narrativas consagradas pela tradição) e humor. Górgias não se levava a sério, o que é uma das qualidades pessoais mais admiradas pelo «espírito pós-moderno». Daí que é verosímil ver no tratado acima referido um exercício de virtuosismo retórico, animado pelo humor e zombaria. Também é legítimo especular que, se fosse solicitado a pronunciar-se sobre a questão da existência dos deuses, Górgias produziria discursos opostos igualmente persuasivos, embora certamente achasse mais divertido opinar pela sua não existência.

## 15. Pródico

Antes de abordar o pensamento de Pródico, convém proceder a um rodeio, dizendo algo sobre Demócrito, que não sendo um sofista propriamente dito foi com eles confundido frequentemente, sendo reputado, na tradição doxográfica, como mestre de Protágoras. Recordemos que Leucipo e Demócrito foram saudados como iniciadores do materialismo (atomista), merecendo a honra de terem sido o objeto da tese de doutoramento de Karl Marx («A diferença entre o sistema de Leucipo e de Demócrito»). O ponto de articulação entre Demócrito e Pródico reside no facto de ambos terem avançado com explicações naturalistas e antropológicas da génese da religião.

Diante do fenómeno religioso, urgia reportar a crença em deuses e seres divinos aos moldes do atomismo, teoria geral do cosmos. Neste quadro, Demócrito identifica a origem dos deuses e respetiva crença em imagens (*eidola*) excecionalmente largas e inspiradoras de temor, dotadas de fala, que instilaram nos homens a crença nos deuses<sup>475</sup>. Algumas dessas imagens são benéficas, outras malélicas. Os «deuses» são perecíveis, pois o incessante fluxo de imagens acaba por se desgastar e, por certo, exaurir a sua substância composta de átomos. Demócrito afirma que, sendo embora

---

<sup>474</sup> Górgias 1993 *Testemunhos e Fragmentos*, pp. 42 e 46. O designar deste discurso como jogo, como diversão (*paigion*) - a dança argumentativa que anima o seu discurso *Sobre a Verdade*, onde pôs em marcha um refutacionismo radical que não reocupa o espaço vazio, deixado pela operação da *tabula rasa*, com posições de outro género, a interpretação ficcionalista, enfeitizante, da tragédia e da poesia, tornam este sofista irresistível para o clima mental pós-moderno. Há que ter em conta, por outro lado, que a ironia constituía uma estratégia retórica para confundir o adversário em circunstâncias favoráveis: Górgias disse que «se tem se destruir a seriedade dos adversários com o gracejo e o gracejo com a seriedade» (Aristóteles, *Retórica*, 3, 18, 1419 b 3, cf. *Sofistas: Testemunhos e Fragmentos*, p. 144).

<sup>475</sup> VS 68 A 74, 77-79; B 142, 166.



perceíveis, os deuses entram em contacto com os homens e portanto influenciam-nos; diversamente, Epicuro afirmará a imortalidade dos deuses e simultaneamente o seu isolamento e separação do mundo humano<sup>476</sup>: porque é que os deuses se debruçam sobre esse instável e mesquinho mundo, comprometendo a sua imperturbabilidade e olímpica majestade?

Numa palavra, para Demócrito os deuses existem, compostos por átomos, embora, justamente por isto, desprovidos de imortalidade. Porém, o filósofo avança para outra explicação, sustentando que na base da crença estão as emoções humanas do medo (sobretudo esta) e da gratidão provocadas por fenómenos naturais de natureza meteorológica (o trovão portentoso, a chuva benéfica...) num estágio inferior da evolução das sociedades humanas<sup>477</sup>. A crença religiosa brotou de uma resposta humana a fenómenos físicos celestes num estágio da civilização, digamos, pré-científico, em que não era ainda possível ao homem reconhecer o carácter natural desses fenómenos. Trata-se de uma interpretação antropológica, psicologista e histórica, situada no lado humano, enquanto a primeira das teorias se coloca do lado do objeto. Discute-se até que ponto estas duas teorias distintas são conjugáveis, e se completam. Se recordarmos que tudo é corpóreo para Demócrito, inclusivamente, os «deuses» e as emoções, conclui-se que a distinção entre natureza e deuses reduz-se simplesmente a uma diferença de grau. Imagens dimanadas de *eidola* portentosas (os «deuses») suscitam o medo e o maravilhamento nos homens.

Pródico aduz também uma explicação naturalista/antropológica da religião, despojada de pressupostos atomistas<sup>478</sup>. É indiscutivelmente prodiciana a teoria que identifica a origem da religião na divinização das coisas úteis e salutareis como os alimentos ou a água, noutros termos, na deificação de entidades naturais benéficas como o sol, a lua, lagos, fontes, rios. Pródico, na versão de Sexto Empírico (*Adv. Math.*, IX, 18), exemplifica: foi assim que os Egípcios fizeram do Nilo um deus, o pão se tornou Deméter, o vinho Dioniso, a água Poseidon e o fogo Hefestos. Estes exemplos (Deméter e Dioniso,

---

<sup>476</sup> Adimanto em *Rep.* 365 d viu bem o efeito prático, virtualmente idêntico, que resulta, seja da negação da existência dos deuses, seja do seu total alheamento dos assuntos humanos: em qualquer dos casos, é inútil preocuparmo-nos com a divindade e respetivos cultos.

<sup>477</sup> *Frg.* 16 e *Sext. Emp. Math* 9, 24

<sup>478</sup> Na lista de ateus de Sexto e Cícero, aparecem dois sofistas, Pródico de Ceos e Crítias (Sexto inclui Protágoras, mas Cícero distingue-o de Diágoras de Melos e de Teodoro da Cirenaica (apud Guthrie, *op. cit.*, pp. 241, 242). O historiador britânico observa que as fontes provêm de autores que viveram 400 a 800 anos depois de Pródico, uma verificação a mais, quer da escassez documental que caracteriza o acervo dos «sofistas», quer do grau de incerteza que afeta os seus ensinamentos.

deuses do pão e do vinho) chamam a atenção para outra coordenada da teoria prodiciana da religião: o laço estreito que une a agricultura ao culto. Diz Themistius que o sofista «derivou todas as práticas religiosas, mistérios e iniciações dos benefícios da agricultura, acreditando que a mesma noção dos deuses veio aos homens desta fonte e tornando-a a garantia da piedade».

Como observa Guthrie, este trânsito do divino para o humano e para o natural era familiar para o grego, habituado a ler em Homero e noutros as metamorfoses de deuses em elementos da natureza e em seres humanos (e em animais – o teriomorfismo). O que faz Pródico é revirar o esquema: não são os deuses que se transformam, assumindo formas naturais ou humanas, mas entes naturais ou humanos que são divinizados num processo de deificação cuja mola é a gratidão. Por um lado, a maneira mais instintiva de honrar benefícios e benfeitores é divinizá-los, por outro trata-se de uma maneira de assegurar que os benfeitores não cessarão a sua benfeitoria. Pródico enuncia inequivocamente uma visão puramente naturalística da religião.

Outra teoria que lhe é atribuída é claramente referida por Minicius Félix (segundo ou terceiro século d. C.) e indiretamente por Cícero: foram divinizados homens que por descoberta ou invenção beneficiaram a comunidade. É evidente que as duas teorias se podem articular numa só, explanando fases do desenvolvimento da religião e dos cultos. Nestle, Untersteiner e Versényi dão o seu assentimento à tese da autoria de Pródico dessa teoria desenvolvimentista e faseada da religião. Numa primeira fase, ocorreu a deificação de entidades naturais benéficas como o sol, os rios, a chuva, os produtos da terra. Numa segunda fase, divinizaram-se os homens que descobriram, inventaram técnicas ou produtos úteis como fabricar o pão e o vinho, construir casas, sistemas de irrigação, a medicina... Nesta etapa posterior, os deuses teriam sido primeiramente seres humanos que o tempo e o impulso de gratidão se encarregaram de alcandorar a objetos de veneração e de culto. Deméter ou Dioniso, por exemplo, já não representariam os cereais ou o vinho de *per se* senão indivíduos humanos, notórios devido a talentos de invenção e descoberta. Se Pródico sustentou a teoria da deificação de homens excepcionais, seria precursor da teoria de Evémero que, aliás, consta da lista habitual dos *atheoi*. Sextus, pelo contrário, refuta essa ideia, demarcando a doutrina de Evémero da de Pródico, sublinhando que a doutrina do sofista se circunscrevia à deificação de produtos e entidades naturais. É interessante notar, por outro lado, que, enquanto Demócrito privilegia o medo, Pródico elege a gratidão, como o sentimento genético fundamental da atitude religiosa

Pródico é mais convencional na abordagem ao campo moral. Aliás, o epíteto de moralista advém do apólogo «Hércules entre o vício e a virtude», que estaria, como a teoria sobre a religião, presente na obra *As estações (Horai)*, o qual foi citado, e largamente louvado, nos *Memoráveis* de Xenofonte (2. 1. 21-34). Segundo este autor, tratou-se de uma célebre *epideixis*, declamado perante grandes multidões, em que se revia o próprio Sócrates, na sua teoria da virtude, servindo prestimosamente como contrapelo ao hedonismo e sensualismo de Aristipo<sup>479</sup>. Diante do jovem Hércules se apresentam duas jovens de estatura sobrehumana, uma trajada modestamente, a outra ataviada com todas as seduções. Esta última promete uma vida fácil, recheada de prazeres. Solicitada por Hércules a declinar o seu nome, ela diz que os seus amigos a chamam Felicidade e os seus inimigos Vício. A Virtude contar-lhe-á «com verdade... a realidade, conforme os deuses a estabeleceram. Nada do que é belo e bom os deuses concedem aos homens sem esforço e empenho, mas, se queres que os deuses te sejam propícios, debes honrá-los;»<sup>480</sup>. O exterminador da Hidra de Lerna escolhe a via do caminho árduo e subido da virtude: a opção é determinante pois a escolha não se deixa dizer apenas pela metáfora da encruzilhada mas também pela bifurcação da árvore da vida (valências que o símbolo do *upsilon* maiúsculo contém). Xenofonte faz preceder a reprodução que faz do Apólogo por um parágrafo em que cita uma passagem de Hesíodo e dois versos de Epicarmo que proclamam que tudo o que é virtuoso ou grandioso é regado pelo suor, por vontade dos deuses<sup>481</sup>, inserindo assim o pensamento de Pródico na tradição moralista grega. A referência aos deuses no *Apólogo* (com toda as cautelas que se devem reservar a uma citação, na antiguidade) deve ser entendida como *une façon de parler*, o recurso a uma locução consagrada pela literatura e pela língua natural, de acordo com o registo alegórico do apólogo.

É digno de nota, por fim, que Grote, numa época ainda distante da «morte da virtude» (Paul Valéry), em defesa dos sofistas reputados então como indivíduos amorais e relativistas que, com o seu ensino vão e falacioso, corromperam irreparavelmente a vida e

---

<sup>479</sup> Cf. Guthrie 1976 *Les Sophistes*, p. 283.

<sup>480</sup> 2005 *Sofistas: Testemunhos e Fragmentos*, pp. 166, 167.

<sup>481</sup> Ver o capítulo «L'Apologue d'Hercule», in Eugène Dupréel 1948 *Les Sophistes*, pp.119-121. O autor pretende, neste livro, mostrar a origem prodiciana das teses: a virtude é ciência, portanto ensinável; a ciência do bem e do mal consiste no conhecimento (do bem e do mal); ninguém faz o mal voluntariamente, mas por ignorância; a ciência do homem é a primeira das ciências e é vão pedir aos deuses outra coisa além da *sagesse* (cf. *ibidem*, p. 119). É caracteristicamente prodiciana a ideia de que tudo pode melhorar se compreendermos a gramática, a justeza das palavras – o sofista salientou-se, como se tem dito, por meditar sobre a sinonímia, por distinguir nessa área sinónimos parciais e sinónimos totais.

os costumes de Atenas, realce como contraexemplo o rigor moralista do apólogo. Aí tendes um sofista, depreciado por Platão e cético religioso, capaz de defender vigorosamente a «virtude» e de inflamar a imaginação dos jovens em favor de uma vida de labor árduo, espicaçada pelos mais belos ideais<sup>482</sup>. Em contrapartida, Guthrie é menos entusiasta, vendo no discurso um acervo de lugares-comuns elementares, veiculado pela forma fácil da fábula sobre uma das personagens lendárias mais populares. É legítimo inferir que o apólogo ilustra a visão platónica (*Rep.* 493 a), segundo a qual a pretensão ciência dos sofistas não faz senão requentar as opiniões convencionais da multidão<sup>483</sup>.

---

<sup>482</sup> Cf. Guthrie, *Les Sophistes*, p. 283. A primeira edição da *História da Grécia* de Grote é contemporânea da obra homónima de Zeller (1844-1852).

<sup>483</sup> Guthrie, *op. cit.*, p. 283.

**Parte II - Eurípides: os deuses em palco (*Hipólito*, *Íon* e *As Bacantes*) e duas mulheres excepcionais - Medeia e Hécuba. A variedade da experiência religiosa na obra do dramaturgo.**



## 1. Podem os anciãos tebanos continuar a dançar?

Nos versos 863-910 da ode coral de *Rei Édipo* de Sófocles, reflete-se sobre o indesejável resultado do declínio da profecia e da ameaça à religião. Se os homens perdem o respeito devido aos deuses, está ameaçada a razão de ser da tragédia. Assim pergunta o Coro, com um certo chiste: *ti dei me choreuein* – sendo a sua tradução literal - «Por que razão eu [um ancião tebano] devo continuar a dançar?»; o que vem a dar - «Por que razão eu, um ancião tebano, devo continuar a servir num Coro?». Se Atenas perde a fé na religião, dissolvida pelo ácido racionalista do iluminismo, como poderá subsistir o drama trágico que faz parte do culto oficial, integrado em festivais de natureza religiosa como *As Grandes Dionísias*?<sup>484</sup>

De facto, Sófocles é, como Eurípides, um contemporâneo da difusão do movimento sofista e do seu efeito desagregador relativamente à tradição, ao solo religioso em que se alicerça o género trágico e provavelmente o edifício da *polis* grega. É o que pensa Wilamowitz quando assegura que é incompreensível o todo orgânico da *polis* grega se postergarmos os deuses do seu horizonte. Assim o efeito dissolvente da «irreligião» não põe apenas em perigo uma criação poética, mas, por suposto, toda uma sociedade nos seus fundamentos ideológicos e vitais. Ecos dessa perturbação podem-se rastrear na peça aludida. Por exemplo, além da insegurança evidenciada por este Coro, as últimas palavras de Hilo, em *As Traquínias*, vv. 1264-1278, apostrofam os deuses, acusando-os de esquecerem aqueles que criaram. É um tipo de invetiva mais expectável de personagens de Eurípides – e realmente é a única imprecação francamente ímpia que aflora nos dramas conservados de Sófocles, segundo Lesky<sup>485</sup>.

Porém, esta peça termina com a proclamação assertiva de que «nada há em tudo isto que não seja Zeus». Se o protesto de Hilo reflete de algum modo a descrença religiosa enquanto efeito colateral do «iluminismo» grego, essa enérgica afirmação final retifica-a, podendo afinal os anciãos tebanos continuarem a dançar. É uma conclusiva, redonda, triunfante certeza - «nada há em tudo isto que não seja Zeus». Encontrar-se-á algo de semelhante nalguma das peças de Eurípides?

Esta referência a Sófocles tem como objetivo, por um lado, notar que, se ambos os tragediógrafos são contemporâneos dos sofistas, a maneira como foram afetados

---

<sup>484</sup> Cf. E.R. Dodds 1983 «On Misunderstanding the *Oedipus Rex*», in *Oxford Readings in Greek Tragedy*, p. 186.

<sup>485</sup> Cf. Albin Lesky 1995 *História da Literatura Grega*, p. 313.

pelas ideias novas foi bem diferente<sup>486</sup>. O eixo da batalha de Salamina que articula o grande tríptico dos tragediógrafos áticos – na crença dos antigos, Ésquilo combateu, Sófocles, ainda efebo, celebrou, Eurípides nasceu - faz esquecer como um detalhe sem importância que Sófocles sobrevive ao seu rival mais novo (cuja memória terá honrado pondo o Coro e os atores de luto no *Proagon* de *As Grandes Dionísias* de 406) e que em muitas das justas poéticas terão sido eles os principais contendores.

Por outro lado, pretende indagar se a dissipação do plano religioso da tragédia não significará a sua morte, a extinção da tragédia tipicamente ática. Sem os deuses, sem a sua intervenção, sem oráculos e profecias, não se transforma o género em imanente e doméstico «drama burguês»? Será a tragédia, enquanto tal, possível numa mundividência sem deuses ou sem o divino, sem Deus?<sup>487</sup>

São interrogações de resposta difícil. A complexidade advém logo da dificuldade de definir, ou definir por aproximação a tragédia como género literário. Um modo de contornar essa dificuldade, quanto à tragédia ática, passa por chamar a atenção para o incontroverso facto de que à época e hodiernamente as obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípides foram e têm sido consideradas tragédias, alta tragédia. Já estão aí antes do cânone, antes da teoria<sup>488</sup>.

Quando falamos de religião e de crítica da religião em Eurípides, falamos dos deuses, da religião oficial da cidade-estado de Atenas. Na cordilheira da religião helénica, e ática, o maciço central é constituído pelo panteão olímpico, embora outras serras se constituíram de carregados acentos místicos como o orfismo, os mistérios de Elêusis<sup>489</sup>...

---

<sup>486</sup> O autor de *Édipo Rei*, para muitos críticos, não estava *up to date* em relação ao clima mental da sua época: Sófocles, de espírito religioso e conservador, ter-se-á sentido desconfortável com o «freethinking intellectualism» de Péricles. Porém, para outros estudiosos, em algumas peças, o liame com o contexto intelectual e social da época é manifesto. Para Craik, *Filoctetes* é uma alegoria da época em que foi composta (apud Várzeas, *op. cit.*, p. 221). Por outro lado, a atuação de Apolo é criticada em *Electra*, embora mais veladamente que nos dramas de Eurípides, na opinião de Horsley (apud *ibidem*, p. 174, nota 5).

<sup>487</sup> George Steiner formula a questão do seguinte modo: «is an atheist tragedy in any strict sense, a tragic vision of the world from which the possibility of God (or the gods) has been excised, feasible?», Steiner 2004 «Tragedy Reconsidered», p. 7.

<sup>488</sup> Segundo Albin Lesky, a complexidade do trágico confirma-se no paradoxo de «quanto maior a proximidade do objeto, tanto menor é a possibilidade de abarcá-lo numa definição» (Lesky 1971 *A Tragédia Grega*, p. 17). Também Steiner afirma que o campo semântico do nome «tragédia» e do adjetivo «trágico» permanece indeterminado, excedendo o género dramático para qualificar ficção de poesia e prosa como *Tragiques* de Aubigné ou *An American Tragedy* de Dreiser e a música e o filme e o ballet. «Dionysian rites of heroic sacrifice – if that is what they were – have all receded from definition», Steiner, *op. cit.*, p. 1. Ele prescindirá de definições que acabam por ser variantes da de Aristóteles cuja *Poética* levanta mais problemas do que soluções (cf. *ibidem*, p. 2).

<sup>489</sup> Walter Burkert adverte, contudo, que não se deve associar mistérios e misticismo *tout court*. É que a palavra *mystikos* assumiu o significado que se conhece através da confluência de metáforas platónicas e



Ora a religião misteriosa desfrutava de direitos de plena cidadania na Atenas do tragediógrafo, não constituindo nada de marginal, alternativo ou contracultural. Segundo R. Parker, os Mistérios «worked by making familiar myth more vivid and immediate to the worshippers than did any other Greek cult. Demeter revisited Eleusis, refound her daughter, reiterated her pledge to Eleusis and those who came to Eleusis in order to celebrate the rites which she herself had instituted»<sup>490</sup>. Consagrados às Duas Deusas, Deméter e sua filha Perséfone, os mistérios de Elêusis eram organizados pela cidade e supervisionados pelo *archon basileus*. Saía, no outono, procissão de Atenas para Elêusis, onde no *Telesterion* ou Salão das Iniciações em cerimônia noturna o hierofante celebrava os *Mysteria*, revelando as coisas sagradas. Os Mistérios só ocorriam em Elêusis, pois era nessa região que Perséfone ou simplesmente Cora, a donzela, regressa do Hades para o mundo da luz por um certo período de tempo. Tratava-se, assim, de um culto e de um cerimonial instituídos e reverenciados. Eram os Mistérios por antonomásia para os atenienses e encerravam a promessa de uma vida feliz no além.

Por onde pairou, então, a putativa crítica da religião contida na obra de Eurípides? Abate-se apenas sobre os Olímpicos, focando, por exemplo, a conduta imoral dos deuses, um *topos* rastreável de Xenofonte em diante ou abrange a religião como um todo? Admite a possibilidade de uma devoção mais depurada, mais benéfica? Toca os múltiplos aspectos da experiência religiosa, a dimensão pública como a dimensão privada? Certo é que a obra que restou de Eurípides é mais extensa que a dos seus dois ilustres antecessores. É toda ela percorrida por um ímpeto de desmistificação e desmitificação? É legítimo falar de evolução, oscilações; ou de uma incerteza insuperável nesta matéria? Por outro lado, a perda da fé nos deuses, seja como guardiões das leis, seja como dispensadores de socorro, exacerba o trágico enquanto sofrimento e solidão irremediáveis ou é a sua intervenção «despótica» que o reforça? Qual será o trágico específico de Eurípides?

Segundo citação de R. B. Appleton, Dr. Thomson em *Euripides and the Attic Orators*, distingue três principais períodos na evolução das ideias de Eurípides, relativamente à religião – o 1º período, antes do início da Guerra do Peloponeso, em que admitia as crenças geralmente aceites; o 2º período, desde o início da guerra e durando cerca de 20

---

crists. Estaremos mais perto da verdade, chamando a atenção para a tradução latina de *mysteria*, *myein*, *myesis*, para *initia*, *initiare*, *initiatio*. Mistérios são cerimônias de iniciação, com um ritual pessoal exercido sobre o iniciante e com um caráter secreto (vide Burkert 1991 *Antigos Cultos de Mistério*, pp. 18, 19).

<sup>490</sup> Parker, R. 2005 *Polytheism and Society at Athens*, p. 360

anos, em que foi um inimigo declarado («open enmity») dessas crenças e, finalmente, um 3º período, o dos seus dramas finais quando, embora não retornando à sua posição original de aquiescência, veio a achar a sua campanha contra a religião estabelecida uma campanha perdida e desistiu dessa tentativa<sup>491</sup>. Em *As Bacantes*, Eurípides parece deixar antever que provavelmente é preferível ter uma religião manifestamente imperfeita do que nenhuma.

Tal periodização ternária ofereceria um esquema atraente para orientar o estudo das peças de Eurípides. Contudo, trata-se de uma arrumação mental que depende largamente da tese do Eurípides racionalista, crítico da religião olímpica, tese que já fez escola, não apresentando na atualidade a autoridade de uma evidência inquestionável. Por isso, escolhemos outro critério, mais formal, como fio condutor: distinguimos entre peças em que se verificam epifanias dos deuses como *Hipólito*, *Íon* e *As Bacantes* de peças como *Medeia* e *Hécuba* em que os deuses não aparecem no palco. Também agregamos estas duas últimas peças, tratando-as sucessivamente, não por proximidade cronológica, mas por proximidade temática.

## 2. *Medeia*

É inescapável a coincidência de a peça ter sido representada no ano (431 a. C.) que viu deflagrar a funesta Guerra do Peloponeso: a *terribilità* da protagonista prefigurarão de algum modo a perturbação e os horrores da Guerra que ditou o fim da hegemonia de

---

<sup>491</sup> Ver Appleton, R. B. 1918 «Euripides the Idealist», p. 89-90. A explanação do Dr. Thomson é rebatida por Appleton, que não vê qualquer mudança brusca ou *metabole* ao longo da produção teatral de Eurípides que fundamente tão clara distinção periódica e, mesmo admitindo por hipótese tais fases, o 1º e o 3º períodos são marcadamente diferentes da descrição acima referida. Logo *Alcestes* e *Medeia* mostram que Eurípides é um crítico da religião antropomórfica desde os começos... (por exemplo, *Medeia* vv. 410-413). O artigo é digno de nota, menos pela sua tese central (a filosofia e religião de Eurípides como «personal idealism») do que por mostrar que à época era largamente considerado como garantido que, já implícito nas duas obras iniciais referidas, «his criticism of received religion became more outspoken and more violent» (*ibidem*, p. 90) à medida que o dramaturgo consolidava a sua carreira. É interessante também por mais dois pontos: a seleção de passos da obra euripidiana (por esta ordem: fr. 294; *If. T.* v. 387; *H. F.* vv. 1341-6; fr. 1007; *Hel.* v.998; *Íon* v.384, v. 449; *As Troianas* v. 885; *H. F.* v. 62; *Íon* vv.1117-18; fr. 941; *Sup.* v.504; *Hel.* v. 903; *Hip.* v.1103) feita para ilustrar, seja o criticismo do antropomorfismo, seja uma visão mais depurada da religião, é guiada por um duplo princípio enunciado por Décharme (*Euripide et l'Esprit de son Théâtre*, p. 25 e ss.), de que vale a pena reter o primeiro - se uma ideia ocorre em diferentes momentos de peças de diferentes períodos, especialmente se não parece relevante nem para a situação dramática ou para o carácter da personagem, então é congruente pensar que a ideia expressa os pontos de vista pessoais do poeta (cf. *ibidem*, p. 90); o outro ponto é que, para Appleton, o ensinamento moral e religioso do dramaturgo afigura-se-lhe conforme à filosofia contemporânea... de Sócrates e Platão! (cf. *ibidem*, p. 92).

Atenas, exaltada na peça, no terceiro estásimo, como pacífica terra de brisas suaves e róseas flores, predileta das Musas, pátria da harmonia, da ciência e das belas letras<sup>492</sup>.

A obra constitui um exemplo da influência de uma grande obra de arte visto que foi a versão da história de Medeia que Eurípides plasmou (ou confirmou) na peça homónima que vingou para a posteridade. Com efeito, o dramaturgo encontrou o mito de Medeia num estado fluido, escolhendo criar a mais violenta das versões: nas variações mais antigas do mito, o assassinio dos filhos de Medeia era ou involuntário, não premeditado ou era executado pelos Coríntios ou pelas Coríntias, ocupando a descendente de Hélios o trono da cidade (na peça, ao invés, Medeia é uma refugiada)<sup>493</sup>. Na *Pítica 4*, Píndaro pinta Medeia «como a feiticeira enfeitiçada – os *pharmakoi* que fornece a Jasão para vencer as provas impostas por Aetes são fruto da sedução de uma Persuasão particular: Afrodite ensinou a Jasão as «súplicas encantatórias» (*litas epaoidas*, 217) que levaram Medeia a perder a sua *aidos* perante os progenitores e favorecer, com a sua magia, o estrangeiro por quem se apaixonara»<sup>494</sup>. O laço que os uniu foi de *gamon glykyn*, 223-224, doce casamento. É relevante referir a versão poética de Píndaro para enfatizar que, ajudado embora por Afrodite, Jasão comportou-se como um suplicante diante da filha de Aetes. Muito lhe devia, então, o chefe dos Argonautas!

Se é verdade que a peça precede a de Neófron, é forçoso admitir que Eurípides quis chocar a sua audiência<sup>495</sup>: apesar de ter obtido o terceiro prémio no *agon* (contra Eufórion e Sófocles, o qual, segundo a *hypothesis* atribuída a Aristóphanes de Bizâncio, ficou em segundo lugar), a obra deixou impressiva marca de que dão provas, na

---

<sup>492</sup> Rocha Pereira (Int., trad e notas) 1991 *Medeia*, p. 65 (A versão do grego utilizada no presente estudo é a deste livro). É significativo que o Coro se lance nesse derrame lírico – tido como um dos mais belos hinos da obra de Eurípides - após saber que Medeia tenciona levar por avante o plano de assassinar os seus próprios filhos. Trata-se de um exemplo flagrante de «escapismo», de *fuga mundi*, através das asas da lírica diante da violência da vida (a arte como refúgio, como bálsamo temporário). Page conjectura, em vez, que esse estásimo pretende ainda dissuadir a protagonista de concretizar os seus intentos homicidas (apud Luisa Nazaré 1997 «A Fúria de Medeia», p. 71, nota 31)

<sup>493</sup> Sobre a genealogia divina de Medeia (Hesíodo...), as versões do infanticídio em Eumelo (através de Pausânias), em Parmenisco, em Dídimo, em Creófilo, a tematização do mito da princesa da Cólquida por Ésquilo e Eurípides, bem como o motivo dos rituais de imortalização de crianças, designadamente, pelo fogo, ver Luisa Nazaré 1997, *op. cit.*, pp. 61-65 e as criteriosas referências bibliográficas apontadas

<sup>494</sup> M. C. Fialho 2006 «O motivo da *Philia* na *Medeia* de Eurípides», p. 55

<sup>495</sup> «This presentation (...) must made the audience which saw it for the first time in 413 B C a trifle uneasy», observa cautamente B. Knox (1983 «The Medea of Euripides», *Oxford Readings in Greek Tragedy*, p. 277). Porém, se Neófron antecede Eurípides é àquele e não ao último que se deve a introdução do infanticídio vingador de Medeia na cena da tragédia ática (vide 1989 Micheli «Neophron and Euripides' Medea 1056-80», pp. 115-116 e as referências aos trabalhos de E. A. Thompson e de Bernd Manuwald (1983), o qual recapitula os argumentos avançados pelo primeiro em 1944).

Antiguidade, paródias, imitações literárias e representações nas artes visuais<sup>496</sup>. Não é apenas o tema, o infanticídio cometido pela mãe para se vingar do pai das crianças, que é perturbante, mas a cena final em que a homicida é alcandorada à *mechane*, lugar tradicionalmente reservado na tragédia ática a deuses olímpicos. Naturalmente, serão relevadas as implicações teológicas de tal chocante apoteose – a prova de que os deuses respaldam a vingança de Medeia ou, por isso mesmo, uma subtil, *sofística* «charge» anti-religiosa?

A personagem Medeia, cujo nome justificadamente intitula a peça, é um daqueles casos em que o protagonista da ficção enche a intriga, comanda-a, «devora» praticamente todos os outros elementos postos à sua volta. Tem-se observado que a centralidade desta personagem destoa no conjunto da obra de Eurípedes, apresentando na sua concentração um cunho sofocliano: em *Hipólito* a ação é suportada distributivamente por quatro personagens principais, em *As Troianas* Hécuba é mais uma vítima do que impulsionadora da ação, como Penteu, Hércules, Andrómaca. Electra aproxima-se do protagonismo de Medeia, necessitando, contudo, do concurso de Orestes para levar a efeito as suas intenções; em *As Fenícias* não ressalta nenhuma figura principal e sendo *Íon*, *Ifigénia em Tauris* e *Helena* peças que não pertencem, para Knox, ao puro género trágico (ausente «the “incurable” tragic act») não lhes convém a problemática do herói e a sua centralidade na economia dramática. A arquitetura da peça repousa pois sobre a pedra angular de uma personagem, sobre a cariátide Medeia.

## 2.1. Perspetivas

O relevo de Medeia condiz assim com a hermenêutica heroica da peça, a perspetiva que vê a personagem principal modelada e impulsionada por uma conceção heroica da existência, por uma imagem heroica que constrói de si mesma. Mas também se ajusta à mais tradicional interpretação psicologista da peça: a centralidade da personagem dilata para efeitos de análise um caso, a *case study*, de uma mulher cujo *thymos* fervilha num turbilhão de emoções. Tratar-se-ia de uma *Seelentragödie*, em que importam as motivações psicológicas, puramente humanas, que a levaram ao infanticídio:

---

<sup>496</sup> Cf. Knox, *op. cit.*, p. 272 e notas 2, 3 e 4 (na p. 440). A representação gráfica do ato do filicídio é privilegiada pelos pintores de vasos, os quais frequentemente pintam o que não é cenicamente ostentado, como que atravessando o espetáculo para apreender «le sens même de la tragédie» (Petre, «La représentation de la mort dans la tragédie grecque», p. 11, apud Luisa Nazaré, *op. cit.*, pp. 80, 81, nota 47).

entre as quais o despeito de ter sido rejeitada pelo marido em favor de uma princesa e de uma mulher mais nova<sup>497</sup>. O vértice da peça encontrar-se-ia no célebre grande monólogo (vv. 1019-1080) em que a protagonista expõe diante dos olhos do público as forças que em si recrudescem e se digladiam.

Os críticos dessa perspectiva pensam, como Bongie, que não é sobretudo uma questão de «broken heart» que está em causa: os estudiosos e leitores modernos não deviam tomar pelo seu valor facial as acusações recíprocas de Medeia e Jasão<sup>498</sup>: este acusa Medeia de ser motivada pela inveja e aquela invetiva Jasão por ser dominado pela luxúria. Porém, o que está na raiz do pensamento e do comportamento de Jasão e Medeia no seu confronto face a face são valores heroicos. O público ateniense de então estava suficientemente familiarizado (ao contrário do público e dos críticos atuais) com o antigo código de honra para perceber essa dimensão, no fundo mais determinante. Kovács pensa que, se a explicação psicológica do caso de Medeia fosse o grande objetivo de Eurípides, o Coro não enfatizaria o caráter único e incompreensível do infanticídio da princesa da Cólquida<sup>499</sup>. Invoca Kitto que diz que o criador de *Medeia* e *Hécuba* deixa à audiência, se fosse essa a sua principal preocupação, a tarefa de descrever o processo psicológico ou que «the conventions of his theatre almost disabled him»<sup>500</sup> na consecussão desse objetivo.

Julgo que as objeções de Kitto têm a ver, no caso de Medeia, com a surpresa de vermos a protagonista, focalizada no início da peça pela Ama e pelo Coro, como esmagada pelo sofrimento, não querendo nem comida nem uma palavra de conforto em que tudo, mesmo o que mais ama, lhe era odioso (cf. v. 16), a aparecer diante do Coro (que ocorre imediatamente antes, ao ouvir gemidos de dor (vv. 131-134) expondo o seu caso de mulher e estrangeira indefesa, inerme e abandonada, digna do dó e da solidariedade do Coro de mulheres de Corinto (vv. 255 e ss.). Depois de lida a obra por inteiro, ao se terem tornado tão patentes as capacidades de Medeia (as de manipulação

---

<sup>497</sup> «For Pohlenz *Medea* is a *Seelendrama*, an exploration of the inner life of the heroine», Kovács 1993 «Zeus in Euripides' *Medea*», p. 46; «The *Medea* is the first play of which this [psychological motivation] is true», D. W. Lucas 1959 *The Greek Tragic Poets*; «she is pure woman, but woman at the mercy of her own destructive passions, wounded in the weakest and most sensitive part of her nature», *idem* 1966 «Euripides' *Medea*: a Reconsideration», p. 73. O despeito sexual não pode ser considerado uma insignificância, todavia: seria dar razão ao remoque de Jasão quando ele repete, no final da peça, que o que turva a sensatez de Medeia é ela ver-se privada do tálamo, ao que ela replica, já triunfante: «Crês que isso é uma pequena calamidade para uma mulher?», v. 1368.

<sup>498</sup> Bongie 1977 «Heroic Elements in the *Medea* of Euripides», pp. 45, 46.

<sup>499</sup> Kovács, *op. cit.*, nota 6, p. 47.

<sup>500</sup> Apud *ibidem*, p. 47.

verbal, sobretudo) essa transição abrupta é mais fácil de perceber. O espectador/ leitor pode imaginar Medeia, no intervalo, a limpar as lágrimas, a avaliar a situação, exercendo autodomínio sobre si mesma, calculando desde logo uma maneira de romper o muro de impotência em que se encontra. Drama não é romance, defronta os limites do seu género, não podendo descrever desde dentro e de modo contínuo e explanatório a gestação de atitudes e sentimentos.

Uma variação da perspetiva psicologizante é dizer como W. Jens que interessava mais a Eurípides «psicologemas» do que propriamente «psicologia», isto é, mais os sentimentos, cada sentimento, escalpelizado e descrito nos seus detalhes, do que a personagem que sente e a sua unidade - a coerência dos sentimentos e estados de alma que definem o seu carácter. Por outros termos, enquanto em Sófocles importaria o carácter individual, o *ethos* na sua totalidade e individualidade, em Eurípides o foco fixa-se nos estados de alma gerais, nas paixões da *humanidade*. Dizemos que é uma variação porque mantém o horizonte interpretativo no plano puramente humano cujos contornos o ponto de vista «heroico» adelgaça e que o ponto de vista teológico ultrapassa, evidentemente.

A leitura «irracionalista» da obra também se pode enquadrar na perspetiva psicologizante. De facto, o tema da mulher ultrajada pelo abandono do marido e que se vingava dele matando os próprios filhos ilustra flagrantemente a tese do «Eurípides, o Irracionalista», daquele que, longe de advogar o otimismo da razão, isto é, de reconhecer que a prudência e a virtude plasmadas pelo conhecimento racional exercem um efetivo poder sobre o comportamento humano, mostra que o lado racional do ser humano facilmente soçobra diante das vagas do instinto, do desvario erótico, do ressentimento ou da sede de vingança. No termo do grande monólogo, Medeia reconhece: «compreendo bem o crime que vou perpetrar mas, mais potente do que as minhas deliberações, é a paixão, que é a causa dos maiores males para os mortais» (vv. 1078-1080).

É bem de ver que se identificarmos sofística e racionalismo, na linha de J. de Romilly ou de B. Snell, entre muitos outros<sup>501</sup>, o solilóquio de Medeia desmente flagrantemente a afinidade de mundividência entre a sofística e o tragediógrafo. O específico do trágico de Eurípides, precisa Dodds, reside na *akrasia*, nesse campo de batalha entre razão e paixão e na vitória infeliz do impulso irracional sobre o intelecto num

---

<sup>501</sup> Cf. pp. 16, 17 do presente trabalho.

nobre mas instável ser humano. «*Video meliora proboque, deteriora sequor*: it is there that Euripides finds the essence of man's moral tragedy»<sup>502</sup>.

Nesta linha, Dodds recorda uma reveladora anedota, embora certamente inventada, narrada por Diógenes Laércio: Sócrates assistia à estreia de *Electra*, saindo, contudo, desgostoso, quando Orestes (v. 379) conclui a falência humana em distinguir o bem do mal. A ilhota da razão é facilmente submergível pelo mar do irracional que alastra no fundo da alma humana. A anedota, mesmo que inventada, vividamente ilustra o fosso que separa Sócrates, o racionalista, de Eurípides, o irracionalista. Em vez de ser uma bênção, *la sagesse*, a lucidez intelectual, constituem quase um estigma para os agraciados com esses dons. Pela voz de Medeia (vv. 292-302), será o próprio poeta a carpir o isolamento a que a sua condição de «intelectual» «avançado» o condena relativamente aos seus contemporâneos<sup>503</sup>.

Por outro lado, no teatro de Eurípides, «the bad characters argue as ingeniously and plausibly as the good: hence Aristophanes can accuse him of making the worse appear the better cause»<sup>504</sup>. A persuasão e a eloquência não só estão distribuídas pelos bons e pelos maus, como revestem as afirmações mais díspares. Em *Antíope*, alguém repete a máxima de Protágoras: «A clever speaker can argue both for and against any proposition»<sup>505</sup>. O que Dodds retira daqui é que Eurípides converge com Platão, embora de premissas radicalmente contrárias, na oposição à sofística: «I remark here that the rationalist Plato denounces the sophists quite as vigorously as Euripides does»<sup>506</sup>. É quase humorístico notar nesta frase que Platão está um pouco atrás de Eurípides na linha avançada da luta contra os sofistas, dado o antiplatonismo *de jure* em inúmeras arenas académicas na atualidade!

É, porém, mais sério referir que, segundo Dodds, Platão opõe-se à sofística armado com a convicção de que é possível distinguir o que é certo do que é errado, o que é realidade do que é aparência, do que é autêntica filosofia do que é seu simulacro, possibilidade que é, no máximo, dubitativa para Eurípides, senão a fonte mesma do trágico. Para o helenista britânico, é evidente que Eurípides não acreditava nos deuses da

---

<sup>502</sup> Dodds 1973 «Euripides, the Irrationalist», p. 83.

<sup>503</sup> Knox assinala, nos anos 70 do século passado, essa interpretação corrente, mas acrescenta que era ainda mais malquisto pelos homens (masculinos) uma *sophe* que um *sophos!*, Knox, «The Medea of Euripides», pp. 291, 292.

<sup>504</sup> Dodds, *op. cit.*, p. 83.

<sup>505</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>506</sup> *Ibidem*, pp. 83, 84 Certamente, esta observação do classicista se funda em versos como o seguinte: «Para mim, quem, sendo injusto, é hábil no dizer merece muito maior castigo», *Medeia*, vv. 580, 581.

religião tradicional, o que não significa que não fosse um espírito «religioso», no sentido lato do termo, fosse por ver sob roupagens míticas forças cósmicas (por exemplo, em Afrodite e Ártemis em *Hipólito*), fosse por intuir algo de outro, misterioso e inacessível no fundo de tudo (versos 189 e seguintes da Ama em *Hipólito* ou o fusionismo da experiência báquica n' *As Bacantes*).

O tema do «irracional» em *Medeia* é articulável com o tema do «heroico» visto que o «código de honra» a que o herói homérico e sofociano se atém não se concilia com a ideia de medida, cálculo, via média, equanimidade e prudência que se associa à «razão» helénica. O heroico é o intransigente, o excessivo, o sobrehumano e, por isso, dissemos que na imaginação grega o heroico abre uma brecha no puramente humano já que algumas das qualidades tipicamente heroicas são «god-like».

Mas o que é que era «humano», «divino» e «heroico» para os gregos?

## 2.2. O «humano», o «heroico» e o «divino»: de Homero a Ésquilo

Em Homero, o educador da Grécia, como se disse de Xenófanés a Platão, deuses e homens vivem em mundo distintos. A diferença fundamental reside em que os deuses são imortais, ao contrário dos humanos: os termos *theoi* e *anthropoi* são substituíveis por *athanatoi* e *thnetoi*.<sup>507</sup> Poder e imortalidade são os atributos primários dos deuses em Homero. A sociedade retratada nas epopeias e respetiva mentalidade é a sociedade aristocrática, guerreira e patriarcal. Os deuses são vistos como *basileis* mais elevados: o seu comportamento e os seus valores replicam os de Agamémnon, Aquiles, Helena<sup>508</sup>... por exemplo, a seleção como concubinas de mulheres de extração social

---

<sup>507</sup> Guthrie 1950 (reimp. 1977) *The Greeks and Their Gods*, p. 115, 116.

<sup>508</sup> Bruno Snell surpreende maneirismos aristocráticos, um trato urbano e cortês no comportamento dos deuses em relação aos mortais: Atena aparece a Aquiles no momento em que ele está a pique de espadeirar Agamémnon, dissuadindo-o de derramar a sua ira, começando por dizer: «Venho do céu para mitigar a tua ira – se me quiseres seguir – ei ke pithenai». Quer dizer, Atena interpela-o como a um seu igual: segue-me se quiseres. Aí reside a originalidade da religião grega em relação a toda a religião oriental. Nesse convite, está contida em embrião a ideia da liberdade humana, em que se escora a cultura ocidental. Em Homero, generaliza Snell, o deus não oprime o homem até ao pó, quando aparece, mas levanta-o e torna-o livre, forte e audaz: «Sempre que importa realizar-se algo de grande e decisivo, aparece o deus para dar o seu conselho, e o homem, eleito para a tarefa, segue em frente cheio de confiança» (Snell 1992 *A Descoberta do Espírito*, p. 56). Segue-se que quem se sente mais próximo do deus não é o pobre e o humilde como Tersites, mas o forte e o poderoso. Nessa predileção, avulta a diferença abissal em relação ao cristianismo. Julgamos que Snell parece julgar que a religião olímpica ultrapassou o terrífico. Não estamos convencidos de que o teatro de Eurípides, enquanto fonte de «informação» acerca do paganismo grego, designadamente nas peças *Hipólito* e *As Bacantes*, traduza em termos dramáticos essa superação,



mais baixa era vista como um favor, uma condescendência de homens do nível de Agamémnon e Aquiles; analogamente, assim honravam as mortais os deuses, Zeus, Apolo e outros, nos seus amores. Por outro lado, os castigos mais severos dos deuses vergastavam aqueles que se rebelavam contra a sua autoridade ou traíam a sua confiança: os condenados a eterno tormento foram os que afrontaram pessoalmente Zeus - Íxion, Tício, Tântalo, Sísifo, Prometeu...

Quer isto dizer que os deuses homéricos eram essencialmente amorais? Quer dizer antes que refletiam «a moral dos senhores e cavaleiros». Guthrie contesta a opinião de Nilssen segundo a qual «na proporção em que os deuses são deuses-natura, nada têm a ver com mortais», alegando que eram guardiões de elementares virtudes morais como o dever de hospitalidade ou a sacralidade dos juramentos<sup>509</sup>. A *dike* era ao princípio simplesmente a expressão da vontade do deus como a lei era a vontade do rei, do *basileus*: antes de incorporar a ideia de reciprocidade (base da ideia de justiça), a *dike* era uma expressão de autocracia<sup>510</sup>.

Não se deve esperar à partida, seja em Homero, seja em Eurípides, que a justiça de um deus grego seja temperada pela clemência ou misericórdia, especialmente se está em causa a sua *time*. A moral do castigo e da retribuição era humana e divina: uma das concessões que Sólon pedia aos deuses, ser favorável aos amigos, terrível com os inimigos, é uma constante indiscutível do modo de ser grego. Até Sócrates, pelo menos. Dizia o Coro de *Hécuba*: «Quando alguém acumula a dívida para com a Justiça e os deuses, funesta é a desgraça que os atinge, sim, funesta» (v. 1028).

Porém, da *dike* de Homero à *dike* de Ésquilo, à inseparabilidade entre Zeus e Justiça, não ocorrem apenas as especulações de poetas e filósofos (em Hesíodo e em Sólon, os deuses são mais «responsáveis» e «morais» do que em Homero), mas também a evolução das sociedades gregas onde as desigualdades sociais conduzem a alianças entre tiranos e as massas, a reações aristocráticas, a propugnadores da democracia radical, estando a «justiça» no coração de todos os debates e confrontos sócio-

---

sobretudo nesta última. Por outro lado, aquele «se quiseres» de Atena pode ser aproximado de uma certa postura condicional inicialmente adotada por Dioniso em relação ao rei de Tebas, na derradeira tragédia de Eurípides.

<sup>509</sup> Cf. Guthrie, *op. cit.*, pp. 143, 144

<sup>510</sup> Cf. *ibidem*, p. 126. Guthrie, referindo Wilamowitz (a atitude que o passo da *Od.* xxiv, 351 e ss. exprime é impensável na *Ilíada*), cautelosamente nota que nos poemas homéricos se encontram passagens que mostram uma moralidade mais avançada e depurada, reafirmando que concepções morais distintas, mais ou menos avançadas, *podem* coexistir numa mesma sociedade e numa mesma época, também na sociedade homérica.

intelectuais. De Homero a Ésquilo há certamente progresso na concepção da divindade e de justiça, o que não significa que esse progresso se tenha traduzido necessariamente na religião popular. É comum estabelecer que Ésquilo é o poeta da Justiça, da Imparcialidade e da Onnipotência de Zeus. Zeus impera sobre o destino, a *moira*, não há força superior a que Zeus se submeta: «Não há poder acima do seu. A sua lei não obedece a nenhuma lei mais forte: não há ninguém superior a ele, que ele deva adorar» (*Suplicantes*, vv. 595-597<sup>511</sup>).

O castigo de Zeus nunca é arbitrário e cego, supõe sempre uma falta inicial, a *hamartia*, causada por insolência ou *hybris*, a audácia ímpia de querer igualar-se aos deuses. Essa falta pode ser, contudo, hereditária: herda-se a culpa e a mão de Zeus alonga-se até à terceira e quarta gerações<sup>512</sup>. Não obstante, há uma ordem, uma grande ordem no mundo, e há um governo divino do mundo. A nota dissonante dessa majestática sinfonia a Zeus justo e compassivo está no *Prometeu Agrilhado*, o que levou intérpretes a distinguirem dois Zeus antagônicos: o Zeus de *Suplicantes* e *Agamémnon*, benfeitor e amigo do género humano, o justo juiz do bem e do mal, protetor do suplicante e do estrangeiro e o Zeus de *Prometheus Vincetus*, tirano cruel e arbitrário, inimigo da humanidade.

Pressuposta a autoria esquiliana da obra, esse dilema pode ser resolvido obviamente de dois modos: matizando-o através de uma teoria evolucionista - a concepção de Zeus evoluiu em Ésquilo ou até ao longo da trilogia de que *Prometeu Agrilhado* é uma das peças (Zeus ou Ésquilo, ou os dois, terão ficado mais sábios com a idade); ou elaborando uma teoria compatibilista: a concepção de Zeus em Ésquilo, no conjunto da sua obra, não é de todo inovadora ou purificada, sendo o Zeus de *Prometeu* perfeitamente esquiliano e grego; alternativamente, o Zeus de *Prometeu* não é assim tão tirano, caprichoso e cruel, merecendo o titã castigo severo...

---

<sup>511</sup> Na tradução de Ana P. Q. Sottomayor (1968 *Ésquilo: As Suplicantes*, pp. 65, 66): «Não tendo assento,/ abaixo de qualquer outro,/ não detendo poder inferior/ ao dos mais poderosos,/sem que ninguém/ tenha lugar acima do seu,/ a ninguém tem que venerar.»).

<sup>512</sup> Para S. Said, em Ésquilo, subsiste um todo orgânico, composto de valores religiosos, morais e jurídicos, em que assenta a concepção da homogeneidade da falta a qual reveste um aspeto concreto de dano objetivo: a *hamartia*, associada frequentemente a *ate*, é sempre uma transgressão de um código jurídico garantido por Zeus, uma ofensa ao deus e ao homem. Não ocorre ainda a distinção entre leis divinas e leis simplesmente humanas, entre ofensas aos mortais e aos divinos, nem entre a responsabilidade do *genos* e a do indivíduo. Tais demarcações, uma maior atenção aos móbeis psicológicos, a diluição da causalidade divina e, por vezes, a invocação desta como circunstância atenuante e desculpabilizadora do erro do herói constituem marcas eurípidianas (ver S. Saïd 1978 *La faute tragique*, cap. 2 (Ésquilo) e cap. 5 (Eurípides)).

Por outro lado, pode-se manter a teoria incompatibilista, adotando vias argumentativas divergentes: quer aventando a hipótese de não ser Ésquilo o autor do *Prometeu*, mas, *et pour cause*, um sofista (cortando cerce a raiz do dilema), quer alegando que Ésquilo era primordialmente um poeta, um dramaturgo e essa condição não autoriza formulações claras, filosóficas e teológicas. Para nós, esta última ideia, alegada amiudadamente a respeito de Eurípides, é o núcleo de uma teoria funcionalista: o que interessa são a ação, os caracteres, e respetiva dialética, e não as ideias ou mensagem da obra. O que interessa é que a obra funcione em termos puramente dramáticos. É uma teoria que evita muitos escolhos. Se as perguntas não têm sentido (questões como: é ou não religioso o autor, é ou não justo o pai dos deuses, etc.), é absurdo procurar-lhes as respostas. A dimensão dramática, isto é, a interação e contraste entre caracteres, é uma dimensão fundamental. Tal não exclui que sejam importantes também a mensagem e o que a peça diz do mundo, sobretudo num «teatro de ideias» como o euripídiano.

Retomando a tese maioritária de Ésquilo, como dramaturgo e pensador fundamentalmente religiosos<sup>513</sup>, para ele o tempo amadurece no seu desenvolvimento o desígnio divino; à medida que envelhece, o tempo revela todas as coisas, sendo um mestre que ensina a inevitabilidade da punição divina; o decorrer do tempo desenrola a aplicação da justiça divina (*Supp.* 732-33; *Agam.* 461-466, *Coef.* 965); se bem que quem responde pelas consequências da falta não seja por vezes quem a praticou, mas os seus descendentes, que herdaram a culpa ancestral, estes têm aberta uma via do conhecimento e «redenção»: é *aprender sofrendo*, é ver-se como elo de uma cadeia, é ver o que lhe compete – se expiar, se conseguir abrir uma porta de saída na lógica de retribuição. Essa brecha sucede por fim com Orestes, nas *Euménides*, com a clemência de Atenas<sup>514</sup>.

Há quem tenha visto ecos cristãos, ou melhor, prefigurações de pontos do cristianismo nessa via da aprendizagem pelo sofrimento e pela *charis* (graça) que desce dos deuses aos homens<sup>515</sup>, incorrendo, evidentemente, na objeção de anacronismo. O que nos interessa destacar é que, nesta visão trágica, o mundo e o homem, o passado e o futuro não são absurdos. Os acontecimentos do presente e do passado são explicáveis,

---

<sup>513</sup> Um autor como Hugh-Jones, que rejeita vigorosamente a ideia de um progresso da concepção de Zeus em Ésquilo, reconhece que a lista de livros, artigos e autores, que ilustram a tese de um Ésquilo quase monoteísta, superador do antropomorfismo religioso, seria extremamente longa, cf. Hugh Lloyd-Jones 1956 *Zeus in Aeschylus*, nota 4, p. 55. Na verdade, é uma torrente: uma espécie de *Who's who* no *stablishment* dos estudos gregos de expressão alemã e anglo-saxónica, de Wilamowitz a Conford, o que torna a oposição de Hugh Lloyd-Jones mais meritória.

<sup>514</sup> Lesky 1995 *História da Literatura Grega*, pp. 290-293.

<sup>515</sup> Cf. *ibidem*, p. 293.

tornados inteligíveis por eventos passados. O tempo cresce e amadurece em direção a um objetivo: a concretização da justiça divina. Porém, como a divina justiça implica um grande período de tempo, é natural que origine ansiedade humana, a expectativa do desastre; daí o caráter trágico do sofrimento do homem, finito e limitado. Mas a concepção esquiliana da justiça de Zeus não permite a tragédia absoluta, a ininteligibilidade radical do mundo e do sofrimento humano.

Deste lado de cá dos homens, em Ésquilo, emergem em concomitância com as noções de *hamartia* e *hybris* ideias como livre-escolha e responsabilidade (intenção e deliberação), segundo Albin Lesky. As ideias estão lá, apesar de faltarem ainda os termos. É que Ésquilo elabora o desenvolvimento psicológico dos seus caracteres mais completamente do que os seus sucessores, descobrindo a incerteza inerente a toda a ação humana. Em contraposição, na obra euripidiana *Ifigénia em Áulide*, vemos a protagonista passar num átimo da súplica pela preservação da sua vida para o seu autossacrifício deliberado sem transição<sup>516</sup>.

A interioridade mental e espiritual que as ideias de intenção e deliberação, vontade pessoal e responsabilidade implicam não estava suficientemente explorada em Homero. Na *Ilíada*, segundo Adkins<sup>517</sup>, a imputabilidade das ações era meramente exterior: por exemplo, a punição não diferencia entre homicídio deliberado, homicídio com provocação ou sem premeditação e homicídio casual ou acidental. Ocorre logo a este respeito recordar a distinção que nomeadamente Dodds aplicou aos gregos entre cultura da vergonha e cultura da culpa<sup>518</sup>. Prevalece o lado exterior das coisas e a reputação social. Também a concepção homérica de *arete* é desprovida de significado moral, conotando sobretudo força (*bia*) que segura uma reputação feita de honra militar e estatuto social.

Portanto, o «heroico» em Homero (imagem que se depositará na perceção popular) mora naquele onde a *arete* mais brilha, o que, negativamente, quer dizer que o herói responde enérgica e implacavelmente às ofensas à sua glória e ao seu estatuto e que leva até às últimas consequências, contra os conselhos da moderação, a defesa das suas prerrogativas. Como dissemos acima acerca da justiça divina, o herói, *semelhante*

---

<sup>516</sup> Vide Lesky 1983 «Decision and responsibility in the tragedy of Aeschylus», in *Oxford Readings in Greek Tragedy*. O helenista escolhe a *via media* entre aqueles que querem ver na grande poesia dos gregos ideias do nosso tempo («Impertinente Nähe», «audaciosa Proximidade», expressão inventada por Niet) e aqueles outros que veem os gregos como um povo heterogéneo, estranho, radicalmente diferente.

<sup>517</sup> Cf. Adkins 1960 *Merit and Responsibility*, p. 53.

<sup>518</sup> Dodds 1988 *Os Gregos e o Irracional*, pp. 26-27.

aos *deuses*, deve ser também implacável na sua vingança quando a sua honra for ultrajada<sup>519</sup>.

Estas considerações sobre um eventual «progresso» de Homero a Ésquilo conduzem-nos a pensar se com Eurípides não se terá efetuado uma regressão no desenho do divino, esquivando-nos, prudentemente, a considerar sequer se não se passa o mesmo em relação aos homens. São muitos os pontos de vista que defendem o contorno homérico e cruamente antropomórfico da pintura que o autor de *Hipólito* faz dos deuses.

É indispensável, para termos uma visão mais aproximada do todo, e da direção da história espiritual grega (progresso ou decadência), mencionar Sófocles.

### 2.3. Sófocles

É relativamente consensual ver em Sófocles, basicamente, um crente ou até um grande espírito religioso. Essa assunção universal está na base do livro de Victor Ehrenberg *Sophocles and Pericles*<sup>520</sup>, em que se contrasta o tragediógrafo com Péricles: de um lado está Sófocles, o homem da religião, dominado por um pio fatalismo, do outro está Pericles, o homem do humanismo e do racionalismo. A divergência radica nas respetivas conceções, opostas, acerca das «leis não escritas» e da sua origem.

Com efeito, para o tragediógrafo (*Antígona* 450-470, *Rei Édipo* 863-910), são as leis imutáveis com as quais os deuses governam o mundo; diante delas o poder do estado deve parar; para o estadista, por contraste, elas consistem em mutáveis convenções sociais estabelecidas por acordo humano, através de instituições, que podem fixar-se e perdurar numa tradição humana. Péricles guia-se pela sua *gnome*, estando os deuses ausentes do seu mundo espiritual, como se comprova na Oração Fúnebre do inverno de 440, reproduzida (remodelada?) por Tucídides. Sófocles temia que Péricles resvalasse para a tirania, ao pôr de lado as leis divinas como fonte de *restraint*. Em

---

<sup>519</sup> É segundo o figurino homérico que era recortado o herói sofocliano cujo fascínio residia não em ser uma encarnação da *sophrosyne*, ou por modelar o seu comportamento pela razão prática, *phronesis*, mas em mostrar impaciência diante dos limites, morais ou outros, e em quebrá-los: «It is not that the hero is worshipped as an example of human conduct; he is no guide to life in the real city man has made or the ideal city he dreams of. But he is a reminder that a human being may at times magnificently defy the limits imposed on our will by the fear of public opinion, or community action, even of death, may refuse to accept humiliation and indifference and may impose his will no matter what the consequences to others and to himself», Knox, apud Bongie, *op. cit.*, p. 55.

<sup>520</sup> Ehrenberg, Victor 1954 *Sophocles and Pericles*

Creonte (o tipo do tirano, para quem os deveres religiosos são absolutamente secundários e subordinados ao supremo desígnio da *polis*), designado por *strategos* (*Antígona* 8) e em Édipo, referido por *protos andron* (*Édipo Rei* 33), estaria de algum modo visado o estadista ou a representação viva do preço desastroso que tentações despóticas, não limitadas por preceitos divinos, poderiam acarretar.

Dissemos que é relativamente consensual, porquanto um influente livro, *Sophocles: a study of heroic humanism*, de C. Whitman, opôs-se eloquentemente a essa «classic view», como o helenista lhe chama, que vê *hamartia* e *hybris* nos heróis de Sófocles sempre que possível (reclamando a justa ira divina), e pressupõe a adesão de Sófocles às crenças convencionais e divindades da religião grega.

Antes pelo contrário, a chave para aceder ao universo dramático de Sófocles e ao genuíno pensamento do autor é «o humanismo heroico»: a grandeza humana atinge o seu ápice no heroísmo, atingido, suportado por pura autonomia humana. O que há de divino é o que promana da *arete*, de que os heróis sofoclianos são a encarnação viva, e não a externa divindade dos deuses convencionais. De acordo com essa visão, os deuses e respetiva vontade tal como é expressa por adivinhos e oráculos não contam efetivamente como fatores da ação trágica. No melhor dos casos «the gods are moral perception and inner law» como em *Édipo em Colono*<sup>521</sup> ou símbolos - Atena simboliza «the inner being» de Ajax ou Ulisses. Não é particularmente arguto detetar no estudo e na comparação entre os três grandes tragediógrafos a aplicação de um esquema à *la* Auguste Comte, um progresso da dessacralização da tragédia, preenchendo Eurípides o último estágio, na ótica dos helenistas «liberais».

Também outro autor, I. M. Linford<sup>522</sup>, questiona a assunção quase universal de que *Édipo em Colono* é uma peça banhada por uma atmosfera sacra, em que os temas religiosos são dominantes. Reduz os elementos piedosos a dois oráculos (um mencionado no prólogo, o outro referido por Ismena); à prefiguração de um culto a um herói em Colono; à interposição de uma força sobrehumana no final. O problema da poluição de Édipo situa-se na fronteira («borderline») da religião. De resto, Linforth realça que pouco é explicitado acerca da relação do protagonista com os deuses, da natureza da divindade, do alcance religioso da purificação de Édipo, da justiça dos deuses ou da recompensa que dispensam a Édipo. A própria heroicização, a elevação ao nível semidivino do protagonista situa-se fora da peça. Esta centra-se no carácter humano de

<sup>521</sup> Whitman, Cedric H. 1951 *Sophocles: a study of heroic humanism*, p. 190.

<sup>522</sup> Linforth, I. M. 1951 *Religion and Drama in "Oedipus at Colonus"*

Édipo e do seu comportamento nas horas finais da sua vida. Não é uma misteriosa figura sacra, nada fazendo que o poder de um homem não pudesse ter realizado. A obra consiste num profundo e penetrante estudo de personagem sob determinadas circunstâncias: «Oedipus at Colonus, no more and no less» – uma personagem, uma circunstância, um drama psicológico<sup>523</sup>.

Contudo, esse pôr de lado dos deuses não vingou até naqueles que prosseguiram a senda heroica aberta por Whitman. Basta verificar que Bernard Knox, em *The heroic temper*, proclamando com Whitman que, «through the hero's loyalty to his nature in trial», «humanity achieves its true greatness»<sup>524</sup>, admite, sem custo, que os deuses continuam lá, e ativos, embora habitualmente nos bastidores, no «background» (de facto, das peças completas aparece Atena no prólogo de *Traquínias* e Apolo, através de um *deus ex machina*, em *Filoctetes*; a este respeito, os deuses aparecem muito mais frequentemente em Eurípides). Para M. C. Fialho, os deuses recuam para um plano longínquo, deslocando-se a omnividência para *chronos*, o tempo que tudo congloba e revela na sua imanência (*Édipo Rei*, vv. 613-614: «(...) só o tempo revela o homem justo»)<sup>525</sup>.

No entanto, para C. M. Bowra, em Sófocles, os deuses agem efetivamente no mundo dos homens. «It is the gods who make Ajax mad, who ordain his hideous end for Heracles, who punish Creon, who arrange the whole career of Oedipus, who send Orestes to kill his mother, who decide that Philoctetes shall take Troy, who turn old Oedipus into a demonic being. When they are at work, the whole setting is different from Shakespeare's. It is in some sense theological, and if the gods act in this or that way, we ask why they do

---

<sup>523</sup> «The play was not written as a vindication of the truth of oracles», *ibidem*, p. 92; «Except in the bare terms of the remembered oracle and final miracle, Sophocles has chosen to write a play without the gods», *ibidem*, p. 117.

<sup>524</sup> Knox 1964 *The heroic temper*, p. 27

<sup>525</sup> M. C. Fialho 1992 *Luz e Sombra no teatro de Sófocles*, p. 15. A mesma autora em 1996 «Édipo em Colono: o testamento poético de Sófocles» realça, porém, a densa religiosidade, numinosa, que impregna, nomeadamente, as intervenções do coro de que destaca o *tremendum* que se apossa desse grupo de homens da Ática, simples e religiosos, diante da aparição de Édipo no bosque das Erínias (*ibidem*, p. 35) e o *fascinosum* que se desprende do primeiro estásimo, em que conquistas civilizacionais como a domesticação dos cavalos ou a arte da navegação são vistas como dádivas dos deuses (*ibidem*, p. 47). A reverência aos deuses é, como em *Oresteia*, o esteio do poder civilizacional de Atenas. Nesta ode, Colono e toda a *polis* são configuradas como um imenso santuário (*ibidem*, p. 48). Os lugares sagrados singularizam-se pela sua beleza. Cumpre-se uma nota característica da mentalidade religiosa grega, destacada por Festugière: «so delightful a place is, for the ancient, a sacred place, a place to pray» (apud Futre 1994 «Prece e Poesia no *Hipólito* de Eurípides», nota. 2, p. 64).

it and what it means. We can hardly do otherwise, and Sophocles demands such questions from us: for he has his answers to them»<sup>526</sup>.

Segue-se que os homens são simples marionetas nas mãos dos deuses? Ou que é através da reconciliação com a vontade divina que o homem se conhece a si mesmo, se reencontra na sua condição, dissipadas ilusões e erros? Responde Bowra: «The knowledge acquired by the characters is about themselves, but primarily about themselves in relation to the gods. For Sophocles this is the essential and fundamental knowledge. A man does not know himself or his place until he knows how he stands with the gods. This is obvious with Ajax, Creon, Oedipus, and Philoctetes. They are taught directly who they are and what they must do. When at last they understand the divine will, they have no more illusions and accept their condition. It is true also of Heracles, who forgets his sufferings and his hatred of Deianira when he knows that his death is ordained by the gods; of Electra, whose doubts and hesitations and despairs are resolved by the confidence that the gods are acting for her; of the old Oedipus, who sees on arriving at Colonus that his end is near and, when the thunder sounds, knows that he must go. This acceptance of the truth is a kind of submission, of obedience, even when it brings hope to Electra or a promise of power to the old Oedipus. The characters have learned that they must do what the gods demand, and illustrate what the Platonic Socrates means when he says that the commands 'Know thyself' and 'Be modest' are the same. They find modesty because they have learned to know themselves. So the central idea of a Sophoclean tragedy is that through suffering a man learns to be modest before the gods»<sup>527</sup>.

O veredicto de Bowra pode condensar-se numa fórmula que é a antítese flagrante do «Sófocles» de Withman: o autor de *Antígona* não aspira a exaltar, mas a humilhar o homem. Assim, o núcleo da tragédia de Sófocles reside no conflito entre deuses e homens, os quais vivendo num estado de ilusão e erro acabam por opor-se à vontade divina que necessariamente prevalece. Um abismo separa a fraqueza do ser humano, e o seu limitado conhecimento, do poder, da grandeza e do pleno conhecimento do deus. A mundividência de Sófocles seria similar à de Heródoto. Aos homens resta reconduzirem-se aos limites da mortal condição humana, imbuindo-se de piedade, modéstia e sentido da medida.

---

<sup>526</sup> Bowra, C. M. 1944 *Sophoclean Tragedy*, p. 13. Coloque-se em paralelo este «Sófocles» de Bowra com aquele outro desenhado por A. P. Burnett (Eurípedes) em *Catastrophe Survived* (cf. pp. 14, 15 do presente estudo).

<sup>527</sup> *Ibidem*, p. 365.



Nesta linha, J. C. Opstelten pensa que o tragediógrafo estava convencido, fundamentalmente, da insignificância do homem e do teor decetivo da sua ambição: um mundo guiado apenas pela razão e esforço humanos está destinado a perecer. A reverência devida aos deuses não se discute, conquanto sejam os heróis e a sua *arete* a estarem no centro da ação trágica (trata-se de uma inflexão clara em relação à orientação de Bowra). Embora condenada ao fracasso, a pura *arete* humana é admirável. Podemos temê-lo ou sentirmos compaixão do herói, mas nunca podemos desprezá-lo. Haveria uma dualidade no homem Sófocles, pessimista no seu pensamento e otimista no seu temperamento. Personagens como Ulisses em *Ájax* e Teseu em *Édipo em Colono* representariam o seu pensamento, enquanto os heróis trágicos, *Ájax* e *Édipo*, o seu temperamento. Verifica-se um índice maior, em termos comparativos, de expressões de pessimismo nas odes corais do que nas falas dos caracteres<sup>528</sup>. No seu teatro há então pessimismo e a tentativa de ultrapassá-lo. Já Eurípides seria irremediavelmente pessimista. No concerto da grande tríade, sobressai então uma gradação descendente de otimismo.

Entre a teoria humanista e imanentista de Whitman e a teologizante de Bowra, entre o sófocles prometaico e o sófocles pio podemos colocar as visões de outros autores, como H. D. F. Kitto e E. Dodds. Aquele em «The Idea of God in Aeschylus and Sophocles»<sup>529</sup> decifra na ideia de deus ou na «the divine background» em Sófocles a presença e a ação da lei universal, referida como *dike*, aplicando-se em casos particulares. O mundo humano não é controlado mecânica e exteriormente por caprichos dos deuses. Forma um sistema com leis inerentes que os deuses administram. Por isso, é que os oráculos ocupam um lugar tão importante na urdidura das suas peças, pois, havendo lei, esta pode ser predita. Frequentemente, como em *Édipo Rei*, os deuses podem ser cruéis, o que significa que a aplicação da *dike* é rigorosa e dura: «The Law can be harsh to the individual; the gods can be cruel. But at least there are gods».

A presença de oráculos no teatro sofocliano é, por outro lado, interpretável como indicação do hiato que separa a limitação da inteligência humana e a visão divina. A palavra divina nunca é inteiramente legível, sendo captada parcialmente pelos agentes humanos, daí defluindo consequências trágicas, fatais. Sófocles manteria assim outro traço peculiar da religião grega, sem embargo do seu antropomorfismo: a

---

<sup>528</sup> *Idem*, 1952 *Sophocles and Greek Pessimism*, pp. 50-52.

<sup>529</sup> In 1954 *La Notion du Divin depuis Homère jusqu'à Platon: Entretiens sur l'Antiquité Classique*, pp. 167-201.

incomensurabilidade entre o humano e o divino, que tornaria suspeitos os arroubos místicos, segundo K. von Fritz: «(...) the general attitude of the Greeks of the classical period seems to indicate that, to them, a prayer seeking a mystic union with a god would have seemed impious, rather an expression of the highest piety»<sup>530</sup>.

Segundo Dodds, tudo aponta para que o tragediógrafo sempre tivesse acreditado na existência dos deuses e que o homem deve reverenciá-los. Porém, não acreditava (ou nem sempre terá acreditado) que os deuses são «justos» «in any human sense»<sup>531</sup>. O paradoxo é apenas aparente: descrença na justiça divina enquanto medida por critérios simplesmente humanos pode ser associada com profundos sentimentos religiosos. Sófocles concordaria com Heraclito – os homens julgam certas coisas justas, outras não, mas aos olhos do deus todas as coisas são belas, boas e justas. Como para Heraclito, para Sófocles há uma ordem objetiva cósmica que o homem deve respeitar, mas que não pode esperar compreender totalmente<sup>532</sup>.

Cita-se, assim, muitas vezes o final das *Traquínias*: «nada há em tudo isto que não seja Zeus», por vezes acrescentando que nada de parecido se encontra em Eurípides. Para Lesky, tais palavras poderiam presidir a toda a obra de Sófocles<sup>533</sup>. Veja-se, como contraste, o que diz Easterling de *Medeia*: «then there is the striking absence of a cosmic frame of reference: we are given no sense of divine motivation or sanction or control»<sup>534</sup>; noutros termos, a questão central do drama euripidiano deixar-se-ia formular do seguinte modo: «como viver num mundo sem deuses?».

Não obstante, Lesky observa que em recanto nenhum da obra sofocliana ressoa uma sentença como «aprender pela dor», de Ésquilo, que nos ajude a explicar a aparente injustiça, a desproporção trágica das ações nucleares de *As Traquínias* e do *Rei Édipo*: uma mulher, Dejanira, que na mais límpida das inocências, ao querer recuperar o amor do marido (Hércules), mergulha-o na tortura e na morte; o eleito que livrou a terra dos seus males acaba desamparado e esmagado de sofrimentos. Para Dodds, *Rei Édipo* incide, por um lado, sobre a cegueira do homem e a desesperada insegurança da condição

---

<sup>530</sup> Apud Futre, Marília 1994 «Prece e Poesia no *Hipólito* de Eurípides», nota 17, p. 67. Se essa atitude for típica, teremos outra razão para aferir da estranheza e anormalidade de Hipólito, personagem do drama homónimo...

<sup>531</sup> Nota M. Várzeas que frequentemente tem sido considerada «como típica da sua dramaturgia a ausência de qualquer tentativa de justificar ou, menos ainda, de tornar inteligíveis os caminhos da divindade, ao contrário da tragédia esquiliana», Várzeas, *op. cit.*, p. 174.

<sup>532</sup> Dodds, E. R. 1983 «On Misunderstanding the *Oedipus Rex*, p. 187.

<sup>533</sup> Lesky 1995 *História da Literatura Grega*, p. 313.

<sup>534</sup> Apud Kovács, *op. cit.*, nota 2, p. 46.

humana; por outro, sobre a grandeza humana – «este horror é meu e ninguém senão eu o posso carregar», vv. 1414, 1415. Édipo é grande porque aceita a responsabilidade por todos os seus atos, incluindo aqueles que são objetivamente os mais horríveis, conquanto subjetivamente ele seja inocente. Édipo simboliza aquele tipo de inteligência humana que não descansa, indagando todos os enigmas, até ao último, até tudo conhecer, embora se arrisque a concluir da ilusão e vanidade de todas as coisas<sup>535</sup>.

A nosso ver, aproximadamente, concordarão Ésquilo e Sófocles que há uma harmonia última no universo; contudo, o herói esquiliano conseguirá entrever essa ordem, num clarão de esperança, aprendendo com o sofrimento, enquanto o típico herói sofocliano não conseguirá ascender a esse olhar sobre o todo.

Nesta aproximação entre Sófocles e Ésquilo, R. P. Winnington-Ingram<sup>536</sup> coloca em paralelo *Édipo em Colono* e a *Oresteia*. O problema religioso básico de ambas as peças é a relação entre as deidades olímpicas e as ctónicas. A resposta de Ésquilo ao problema é claramente uma reconciliação entre os dois poderes divinos. A resposta de Sófocles é menos clara: diferentemente de Ésquilo, a história de Édipo e de seus filhos envolve a derrota da tentativa de *persuadir* as Fúrias. Deste modo, concluímos nós, Ésquilo era mais providencialista e «otimista» do que Sófocles.

Sem embargo das diferenças, tem prevalecido a opinião de que Ésquilo e Sófocles eram espíritos religiosos e identificados com a *polis* ateniense. Eurípides deixou, ao invés, uma impressão de irregularidade nestes aspetos, religioso e «político». À luz dos seus predecessores, o elemento religioso do drama euripídico é «desconcertante», na síntese de M. C. Fialho - a inegável onnipresença dos deuses no seu teatro constitui uma presença polimórfica e problemática, «tornada ainda mais desconcertante pela expectativa criada pela tradição dramática que conhecemos: a grandiosidade esquiliana de um universo cuja ordem se fundamenta na sintonia de Zeus e da *Dike*, operantes no tempo, ou o contraste sofocliano entre onisciência divina e limitação humana que, quando reconhecida e assumida na queda, abre ao herói trágico a grandeza possível numa aliança de autonomia e conformidade com o saber absoluto do deus»<sup>537</sup>.

---

<sup>535</sup> Intepretação similar apresenta David Roochnik (*idem*, 1990 *The Tragedy of Reason: Toward a Platonic Conception of Logos*): Édipo é o protótipo da tragédia da razão que, partindo de um estado de autoconfiança inicial nos seus poderes de perscrutação, submete-se a um processo de desgaste e de entropia, até ao reconhecimento dos seus limites; porém, este reconhecimento traduz uma certa reconciliação com o mundo, a vitória possível (logo um otimismo difícil, trágico).

<sup>536</sup> Winnington-Ingram, R. P. 1954 «A Religious Function of Greek Tragedy».

<sup>537</sup> M. C. Fialho 1996 «Afrodite e Ártemis no Hipólito de Eurípides», p. 33.

Porém, a perspectiva heroica sobre *Medeia* enfatiza a continuidade de Eurípides relativamente aos seus antecessores, designadamente, Sófocles<sup>538</sup>.

#### 2.4. A tese heroica

Tanto a diretriz heroica (Knox, Bongie) quanto a perspectiva teológica (Kovács) julgam fornecer a chave que também explica a congruência da cena de Egeu e da cena final (o *deus ex machina* em que, não um deus, mas a própria Medeia paira vitoriosa no carro do sol), tidas desde Aristóteles como ilógicas e despropositadas. O surgimento de Egeu (que ia em peregrinação a Delfos por não ter filhos), aparentemente casual, cria o ensejo de refinar o plano de vingança heroico<sup>539</sup>, injetando forças frescas na índole enérgica da descendente de Hélios; já a sua elevação final no carro do Sol plasma em fantástica imagem a rotunda vitória de Medeia sobre um impotente Jasão, a deificação de quem ousou levar até ao extremo o código heroico. Para Bongie, ela vence em heroísmo radical Ajax, Édipo ou Hércules ao sacrificar os seus próprios filhos<sup>540</sup>.

Sob o ponto de vista teológico, o aparecimento de Egeu é uma daquelas casualidades ou coincidências onde a mão de Zeus opera - embora opaca à razão humana, a aparição de Egeu redundando num reforço da sacralidade dos juramentos que Jasão quebrara, confirmando que o comportamento do Argonauta ofende os deuses. O triunfo final de Medeia prova - e aqui concordamos com Kovács - que Zeus apoia Medeia no castigo atroz que desfecha sobre Jasão<sup>541</sup>, ainda que Medeia, enquanto instrumento da ira divina, seja também punida.

O paralelo de Medeia são «the great male heroes of Greek literature such as the homeric Achilles and the Sophoclean Ajax»<sup>542</sup>. É compreensível que o veio heroico não tivesse sido explorado em termos sistemáticos por gerações anteriores de estudiosos visto que o heroico se identificava com o masculino, um *ethos* guerreiro. Da mulher se

---

<sup>538</sup> O fator heroico forma a pedra angular da unidade da peça, de acordo com Bongie: «It is Medea's consistent and unwavering dedication to the principles of the heroic code that, more than any other single factor, binds Euripides' great tragedy into a coherent whole» (Bongie, E. Bryson 1977 «Heroic Elements in the Medea of Euripides», p. 56).

<sup>539</sup> Antes, diz Bongie, a protagonista não ultrapassara em imaginação o plano banal de fazer três cadáveres de Creonte, da filha deste e de Jasão, *ibidem*, p. 40.

<sup>540</sup> Cf. *ibidem*, p. 32.

<sup>541</sup> «What could possess a woman, even one of heroic mettle, to destroy her own children? The answer the play seems to suggest is "Zeus"», Kovács 1993 «Zeus in Euripides' Medea», p. 59.

<sup>542</sup> Bongie, *op. cit.*, p. 27.

esperava que cultivasse a *arete* feminina tradicional, que aguentasse em vez de reagir a crises e provas (Penélope, Tecmessa em *Ájax...*), que mantivesse uma existência recatada e pacata, enquanto do herói masculino era expectável uma postura ativa e agressiva que influenciasse e controlasse eventos e pessoas<sup>543</sup>.

Assim, como mulher, com um corpo de mulher, Medeia não podia lançar mão da força física e guerreira para vingar a sua honra, conquanto, como Bongie nota, ela chegue a contemplar a possibilidade de irromper pelo palácio de Creonte de espada em punho (vv. 379-80)<sup>544</sup>. Restava-lhe, além da arte de persuasão e manipulação verbal, os seus poderes mágicos, mesmo se restringidos à posse de um veneno letal. Para Bongie, é apenas no decurso da cena com Egeu que Medeia congemina o plano de se vingar de Jasão através do infanticídio. Para outros, essa possibilidade está latente desde o princípio da peça (veja-se o reparo em que Ama constata com alarme que começam a parecer odiosos a Medeia os entes mais queridos, os filhos, v. 36). Se bem que nos primeiros quinze versos do discurso inicial da Ama, Medeia seja apresentada como uma boa esposa que tudo sacrificou para acompanhar Jasão e cuja harmonia com o marido concitou a aprovação do povo de Corinto, na segunda parte do prólogo, o discurso da Ama inflete para um registo totalmente diferente, surgindo recamado de termos e comparações que remetem para o vocabulário heroico<sup>545</sup>, de que se destaca *deinos*, termo que, segundo Knox, ocorre sempre na caracterização do herói em Sófocles<sup>546</sup>.

A máxima da sua moral podia ter sido proclamada de facto por um Aquiles ou por um Ájax:

«Ninguém me suponha fraca e débil, nem sossegada; outro é o meu carácter: dura para os inimigos (*echthroi*), benévola para os amigos (*philoí*). Porque de tais pessoas a vida é gloriosíssima» (vv. 807-810).

A sua glória requer respeito: o que lhe é sumamente intolerável, tal como o foi para Ájax, na peça homónima de Sófocles, é que os seus inimigos trocem dela («É que não se pode tolerar que os inimigos escarneçam de nós, ó amigas», v. 797). Não suporta que se riam à sua custa («a minha morte dará motivo ao escárnio dos meus inimigos», v.

---

<sup>543</sup> Cf. *ibidem*, pp. 29-31.

<sup>544</sup> Cf. *ibidem*, p. 40.

<sup>545</sup> Cf. *ibidem*, pp. 28-30.

<sup>546</sup> Apud *ibidem*, nota 18, p. 32.

383)<sup>547</sup>. A sua sede de vingança brota do despeito de ter sido desconsiderada, insultada («Medeia, desgraçada e desprezada, clama pelos juramentos», vv. 19, 20; «injuriada pelo marido», v. 26), imprecando Jasão nestes termos: «Tu não havias de gozar uma doce vida, depois de teres escarnecido de mim.», vv. 1353-1355.

Descendo ao pormenor filológico, B. Knox assinala que a têmpera heroica, que não admite contemporização, transparece em adjetivos verbais como *ergasteon* (v. 791, isto é, a necessidade de fazer “o que tem de ser feito”) ou *tolmeteon* (v. 1051, ousarei, “há que ser audaz”) ou futuros compromissivos como *kteno* (tenho que matar). Transparece em termos usualmente sofoclianos como *dedoktai* (v. 1236, «decidida está a minha ação»), ou *dedogmenon* (está tomada a minha decisão). Daí que não esteja disposta a ouvir (*akouei*, v. 29), permaneça impérvia a apelos à moderação, lançados pela Ama (sentencia esta - «Da mod’ração, val’nome mais que tudo,/ dela usar é bem melhor para os mortais;/ aos homens de nada serve passar tal medida», vv. 125-127, não sem antes reconhecer que tal máxima é mais fácil ser praticada pelos da sua condição do que por aqueles habituados a mandar: «Duro é dos soberanos o querer/ e, pouco mandados, podendo muito,/ dificilmente mudam suas iras», vv.119-121) e pelo Coro, que assume a feição de suplicante (*hiketeuomen*, v. 854).

Aconselhada (*nouthetoumene*, v. 29) por amigos, dá-lhes tanto ouvidos como a uma rocha ou uma onda do mar (vv. 28, 29). Nada a demove: a própria Ama não crê poder persuadi-la (vv. 184-185), não pode ser governada (v. 120). Intransigente, irredutível, intemerata, paga o preço dos fortes – a solidão e o abandono (*mone*, v. 513, *eremos*, vv. 255, 513, etc). É, enfim, animada por paixões heroicas típicas: a cólera (*cholos*, v. 94), a pesada ira (*barythymon organ*, v.176), dimanadas pelo *thymos* a cuja intensidade a parte racional de Medeia sucumbe («E compreendo bem o crime que vou perpetrar mas, mais potente que as minhas deliberações, é a paixão, que é a causa dos maiores males para os mortais», vv. 1078-1080); esse ímpeto, impermeável à razão e ao bom senso, faz com que seja comparada a um touro (v. 92), a uma leoa (v. 187)<sup>548</sup>.

---

<sup>547</sup> O herói homérico preza acima de tudo a sua *time*, a sua *kleos*, a consideração pública e não a «paz da sua consciência», a autocertificação íntima. Vive então imerso numa cultura da vergonha, não numa cultura da culpa, o que o torna reativo e feroz diante da desconsideração dos seus pares e do ridículo social. Como se referiu, a distinção entre *shame-cultures* e *guilt-cultures* foi respigada por Dodds em antropólogos norte-americanos e aplicada à evolução da cultura e religião gregas. (Dodds 1988 *Os gregos e o irracional*, pp. 26-61).

<sup>548</sup> Cf. Knox 1983 «The *Medea* of Euripides», p. 275. Sobre noções heroicas como *authadia* e *autarkeia*, ver também M. C. Fialho 2006 «O motivo da *Philia* na *Medeia* de Eurípidés», pp. 54, 55.

Consoante a técnica dramatúrgica peculiar de Sófocles - a de fazer passar pelo espaço cénico uma galeria de figuras que serve para delinear, por contraste, o perfil da personagem principal, e continuamos a seguir Knox, também surge aqui uma personagem secundária cuja associação com o herói, no caso em apreço a heroína, contribui para realçar a sua estatura. É Creonte, um homem, e um rei, não uma mulher e irmã como Ismena em *Antígona*, por exemplo. Temendo pela sorte da sua filha, noiva de Jasão («Eu temo – não vale a pena dissimular as palavras – que faças à minha filha algum mal irreparável», vv. 282, 283), decidira mandar Medeia e os seus filhos para o exílio, declarando-se inamovível nessa decisão («estás a gastar as palavras, nunca me convencerias», v. 325). Ele cede, contudo, permitindo que ela permaneça com os filhos em Corinto mais um dia: «a minha vontade em nada é a de um déspota: mas muitas vezes arruinei a situação, por ser compassivo. E agora vejo que erro, mas, mesmo assim, ser-te-á concedido» (vv. 348-351). Creonte anui, apesar de saber que ela era «astuta e sabedora de muitos artifícios» (v. 285), «irascível» (*oxythymos*, v. 319).

Então Medeia é recortada no mesmo pano dos heróis sofoclianos, forjada no mesmo calibre. Antes, porém, de referir os detalhes que afastam Medeia do puro protótipo sofocliano, identificados por B. Knox, trazemos à colação o parecer incisivo de E. Bongie: «Actually Medea is probably the most genuinely "heroic" figure on the Greek stage in that she shows greater determination in the achievement of her ends and makes greater sacrifices to her honour than does any other tragic figure: Ajax sacrifices his life as does Antigone, Oedipus sacrifices his eyes and his home, Heracles his humanity, Philoctetes his revenge, but Medea sacrifices her own children»<sup>549</sup>. Tanto Knox como Kovács discordam, pensando que o filicídio não pode ser nunca um ato heroico, não era percebido como tal, independentemente de qualquer contexto (sobretudo através do Coro, Eurípides apresenta a protagonista sob uma luz simpática e favorável até que a resolução do homicídio é tomada – o dilema de Medeia, a sua torturante hesitação contribuem para essa perceção positiva). Porém, o que achamos intrigante é a nota de rodapé que acompanha essa opinião do *nec plus ultra* do heroísmo: «Quite conceivably, by the very exaggeration of Medea's heroic qualities, Euripides is in fact criticising the system of values that produced such results»<sup>550</sup>.

Aí é que bate o ponto: não estaria Eurípides, ao adentrar numa mulher e numa estrangeira um *ethos* heroico e ao apontá-lo como causa principal do infanticídio, a criticar

---

<sup>549</sup> Bongie, *op. cit.*, p. 32.

<sup>550</sup> *Ibidem*, nota 17, p. 32.

o código de honra do heroísmo homérico, questionando esse aspeto da tradição, ao relevar a degradação ética de códigos que, todavia, se continuavam a invocar como *ex libris* do Grego? É a opinião de Foley: «By choosing Medea, a barbarian woman, to display the contradictions inherent in this heroic ethic and behavior, Euripides has achieved a particularly devastating and grotesque demonstration of the problematic nature of this archaic heroism - and one he might have hesitated to make through a Greek or male protagonist»<sup>551</sup>.

É sempre oportuno recordar que há duas premissas básicas na abordagem da obra de Eurípides: aquela que vê Eurípides como crítico da sociedade do seu tempo e da tradição através sobretudo da ironia, e a inversa. Segundo a primeira, Eurípides não podia ser franco ou direto pois a formulação aberta da sua crítica fechar-lhe-ia as portas do teatro de Dioniso. Então, tinha que ser subtil e irónico, esperando que alguns dos espectadores apreendessem o fundo subversivo sob a superfície convencional (posição de Verral, Vellacott, etc.). Eurípides escreveria para dois públicos, os *sophoi* e os *polloi*, amassando a sua meada verbal em dois níveis. Deve-se sublinhar, a traço grosso, que quanto mais «irónico» considerarmos o tragediógrafo tanto mais, por suposto, o ligamos ao clima mental da «sofística».

Os críticos dessa aproximação contrapõem que só através de «close reading» é que se poderá, se possível, discriminar entre o direto e o irónico e que era improvável que Eurípides falasse à sua audiência com duas vozes: a direta, simples, superficial e a outra, a irónica (percetível, como se disse, apenas para o espetador mais inteligente e crítico que perfilhasse com o autor, fosse a descrença nos deuses, fosse a preocupação com a situação das mulheres, com a crueldade e loucura da guerra, etc). Será anacrónico ver na tragédia ática algo parecido a um teatro de intervenção, crítico e «engagé», mesmo em estado embrionário, mesmo rodeado de todas as cautelas. Aliás, seria mais fácil aos arcontes, por cujas mãos passava o texto dramático, perceber as supostas ironias e criarem entraves, do que à audiência diante das complexidades da «performance» teatral e na atmosfera de um festival comunitário, cívico e religioso.

Vale a pena, contudo, verificar as tensões que a condição de mulher e de estrangeira (e de feiticeira) de Medeia cria em relação ao código heroico. É inteiramente justificável a presente demora na interpretação «heroica» porquanto ela comporta elementos pertinentes para a glosa «teológica» da figura e seu drama. O tema da

---

<sup>551</sup> Foley, Helene 1989 «Medea's Divided Self», p. 81.



dissertação é «o divino» nos sofistas, em Eurípides. Não aparecendo os deuses em palco na peça, há que ver o «divino» em filigrana, implicado, nomeadamente, na zona de interseção entre a heroína e as deidades.

Numerosos «scholars» têm-se empenhado em desconstruir a tese de Page: «Because she was a foreigner she could kill her children: because she was a witch she could escape in a magic chariot»<sup>552</sup>, nomeadamente Bernard Knox.

A argumentação deste helenista começa por desmontar a imagem de feiticeira da protagonista. Em resumo, os carros mágicos não são um sinal distintivo de bruxas, mas de deuses como Apolo, Triptólemo e acima de todos, Hélio. Se a natureza de feiticeira maligna é realçada na *Medeia* de Séneca ou de Ovídio, e se essa dimensão da figura era conhecida e popular ao tempo (a magia da princesa é evocada no drama satírico de Ésquilo, *As Amas de Dioniso*, e na peça de Sófocles, *Rhizotomoi (Apanhadores de Ervas)* de trama semelhante a *As Pelíadas*, provavelmente a obra de estreia do próprio Eurípides em 455 a. C.<sup>553</sup>), o que espanta é que na peça essa faceta é raramente referida (apenas em vv. 486 e ss.), quando seria fácil expor os detalhes mais sensacionais (Jasão apenas menciona a traição de Medeia em relação ao seu pai, o assassinio do seu irmão na parte final, em três versos – vv.1332-1334 – mudando imediatamente de assunto para o assassinato dos seus filhos).

Por outro lado, o potente veneno (*pharmakos*) que diz possuir coloca-a ao nível de Dejanira e Creúsa, que de modo algum são apresentadas como feiticeiras, mas como mulheres nobres que, por desespero, incorrem na fraqueza de recorrer a um meio condenável para salvarem uma situação. Não parece deter poderes mágicos especiais. Com efeito, a promessa de que tornaria fértil Egeu com os seus *pharmaka* (v. 718) soaria infundada aos ouvidos do espetador ateniense que conhecia o mito da consulta ao oráculo e da passagem por Trezena, em que Egeu teria concebido Teseu, sem o saber, na sua união com Etra. Na peça, a maneira como é delineada também não a torna comparável a Hécate, uma grande deusa, ou a Circe, de quem Homero diz que é também uma deusa<sup>554</sup>.

Acresce que os traços do seu comportamento não são característicos de uma princesa estrangeira, frígia ou mécia, e expectáveis como tal pela audiência ateniense,

---

<sup>552</sup> Knox, *op. cit.*, p. 283. Também David Kovács cita essa afirmação de Page, classificando-a de extrema e assinalando que «it has not found many answering voices in the later literature», Kovács, *op. cit.*, p. 46.

<sup>553</sup> Cf. Nazaré, Luisa 1997 «A Fúria de Medeia», p. 64, nota 8.

<sup>554</sup> Cf. Knox, *op. cit.*, p. 284, 286.

como sustenta Page. Ao invés, a desenfreada expressão de «sorrow» é tão grega quanto bárbara, a comparação com um animal selvagem situa-a na mesma estirpe dos heróis sofocianos, e ela subtrai-se ao estereótipo do oriental (que se prostrava diante da autoridade), no modo como lida com Creonte, Egeu e Jasão (para os enganar e destruir, no caso de Creonte e Jasão). Também Creúsa ou Filoctetes ou o próprio Coro, grego, da peça em análise, reagiram, como Medeia, com infantil surpresa a promessas quebradas. Só Jasão é que lembra que Medeia é bárbara («Não há mulher alguma na Grécia que fizesse tal coisas», vv. 1339-1340) e, como já se referiu acima, só para o fim da peça. Não só o Coro (de mulheres de Corinto), que desde o início a considera uma das suas, jamais sugere que ela é bárbara ou feiticeira, como também lembra uma figura da sua própria tradição grega, a de Ino, quando toma plena consciência da enormidade do crime

Para Knox, então, é como uma mulher grega que Medeia deve ser encarada<sup>555</sup>. A peça deve juntar-se a *Melanipa* ou a *Lisístrata* como indicadores de que a condição da mulher na sociedade e no casamento estava a ser debatida e que a igualdade dos géneros na educação proposta por Platão na *República* (livro V) se situa no termo de uma corrente que atravessou o século de Péricles<sup>556</sup>. Que uma espécie de irmandade se gera entre Medeia e o Coro das mulheres assente nos agravos da condição feminina do tempo, ressaltada pela hipocrisia condescendente de Jasão, que pagará caro aliás a negligência de desconsiderar uma mulher, à partida, «fraca», tal é indubitável. Que Knox conclua que na cena final Medeia tornou-se «a theos, relentless, merciless force, the unspeakable violence of the oppressed and betrayed», sugerindo, julgamos, que o infanticídio se volve, senão justificável, pelo menos compreensível, tal é deveras dubitável, porque a violência dos oprimidos, especialmente das oprimidas, pode muito

---

<sup>555</sup> Também Easterling sublinha que Medeia fala, sente e argumenta como uma grega (Easterling, P. E 1977 «The Infanticide in Euripides' Medea», pp. 179 e ss.). É importante advertir, contudo, que essa fogosa princesa bárbara se sujeitou voluntariamente ao estreito espaço de ação característico da mulher grega casada em ordem a edificar um *oikos* firmado nos juramentos de fidelidade pronunciados por Jasão. M. C. Fialho assinala o caráter secundário ou até irrelevante que o estatuto jurídico do casamento de um grego com uma bárbara reveste na peça, visto que, por um lado, a peça desenvolve-se num tempo mítico que fixa a atenção do auditório em relações humanas não padronizadas no direito do tempo coetâneo da representação; por outro, que o que é realçado (não só por Medeia, mas também por elementos do *oikos* como a Ama e o Pedagogo, e o Coro de mulheres) é a violação do compromisso, do mais forte dos laços de *philia*, o qual em *Euménides* é solenemente enaltecido como o mais fundamental e estruturante dos acordos (*pistomata*), «garantido por Zeus e Hera, movido por Cípris e selado no tálamo» (*idem* 2006 «O Motivo da Philia na Medeia de Euripides», p. 58). É clara assim a imbricação entre a lei divina e a lei humana.

<sup>556</sup> Sobre os pontos de contacto entre a comédia aristofânica (designadamente, *As Mulheres no Parlamento*) e a *República* de Platão, ver Sousa e Silva 1996 «Introdução» *As Mulheres...*, pp. 27-34.

bem ser compreensível hoje ou nos anos 70, mas sê-lo-ia no ano da representação da peça?

Vellacott vê em Medeia «a heroic figure championing the whole female word»<sup>557</sup> cuja natureza e passado levam-na a *fight back* em contraste com Alceste que se submetera. Porém, a mesma pergunta mantém-se: como veria o público ateniense (e as mulheres, se as houvesse no público) o autossacrifício de Alceste: um gesto de submissão e portanto de fraqueza ou um gesto nobre e admirável, expressão de *arete*, logo de fortaleza? Se um dos objetivos ou o principal objetivo seria o de expor a opressão das mulheres na sociedade grega, porquê ter escolhido uma estrangeira como emblema e porta-voz? Sendo, porém, um caso deveras singular (Coro, vv. 1282-85: Jasão, como sublinha bem, tudo lhe deve!), a representatividade da personagem é mitigada<sup>558</sup>. A fraqueza da situação inicial de Medeia, mulher traída pelo marido e sem direitos, é acentuada pela sua condição de estrangeira, sem parentes ou conterrâneos em quem se apoiar. Pois, descubrem adeptos do Eurípides, «crítico radical», o genial dramaturgo denunciará a opressão da mulher e do estrangeiro na mesma pessoa, matando, por assim dizer, dois coelhos com uma só cajadada.

Porém, quando Jasão exclama «Vejo agora o que eu não via, quando de uma casa e de um país bárbaro te trouxe para um lar helénico, a ti, grande flagelo, que atraíste o pai e a terra, que te criara... Não há mulher alguma na Grécia que queira jamais fazer tal», v. 1339-1340, não restabelece de algum modo a visão convencional da sua audiência? O espetador médio repara agora o que Eurípides tinha deixado na sombra<sup>559</sup>. Um pouco mais à frente Jasão exprime o que o espetador ou o leitor atento estão a dar conta, o sentimento geral: «Mas também sofres esta tortura e participas desta

---

<sup>557</sup> Vellacott, P. 1975 *Ironic Drama: a study of Euripides' method and meaning*, p. 105.

<sup>558</sup> Pontos assinalados por Kovács, *op. cit.*, p. 45.

<sup>559</sup> Rocha Pereira refere a opinião de Gellie (apud «Prefácio», *Medeia*, p. 18) que a crítica moderna tende a racionalizar «a faceta exótica de Medeia e deixar apenas o retrato de uma mulher ultrajada»; seria esta perceção que reinaria no público da altura? Provavelmente, o que retirariam da peça seria - nunca confies demasiado numa mulher e ainda por cima estrangeira: vejam a que ponto elas podem chegar. Pode-se contrapor: ao colocar essa observação na boca de um personagem tão medíocre, em vez de numa outra personagem mais nobre ou no coro (o coro é visto em geral na tragédia grega, quer como veiculando a visão do espetador médio, quer como um *proxie* do comentário do próprio autor), Eurípides está a retirar-lhe importância ou relevo. Diz Rocha Pereira, relativamente a Jasão, que «no êxodo não fica bem claro se prevalece o desgosto da perda irreparável dos filhos – a que nem sequer pode dar sepultura – se o desespero de se ver totalmente privado de descendência», *ibidem*, p. 20. Se prevalecesse claramente o primeiro desgosto, esse descentramento emotivo não seria congruente com o retrato de Jasão como egoísta completo.

desgraça», v. 1361, ao que Medeia responde «Fica sabendo bem. A dor se esvai, desde que não podes rir-te de mim», v. 1362.

E esta resposta reconduz-nos à hermenêutica heroica da peça. É Jasão que raciocina bem quando apostrofa: «Ó filhos, que mãe perversa vos coube em sorte» ou, pelo contrário, quando se advoga que é por fidelidade às injunções do código heroico (na sua formulação negativa: não se rirão de mim, esmaga quem te ofende) que Medeia assassina o que lhe era mais querido? Tanta audácia provoca horror ou admiração? É que se prevalece o código heroico, como *summum bonum*, o corolário lógico pode ser o seguinte: «If, however, Medea is not acceptable to our own moral code, she is in the code of the ancient heroic system, a veritable “saint”»<sup>560</sup>, isto é, partícipe da natureza divina.

Em contrapartida, fazendo girar novamente a roda dos pares antinómicos, o levar até às últimas consequências os ditames do código heroico masculino parece implicar para uma mulher aniquilar-se como mulher e como mãe. Tangente a esta questão, situa-se o problema de saber qual era o grau de vingança aceitável para gregos, e atenienses em particular, e como essa moral da vingança se translada para a tragédia, especialmente para o teatro euripídiano.

Fazer bem aos amigos e mal aos inimigos era um imperativo básico da moral helénica. Contudo, a retaliação devia ser proporcional ao agravo sofrido. A vingança, assim medida, assim moderada, era não só aceitável, como constituía um ponto de honra. Como, porém, observa Burnett, esse tipo de desforço não apresentava as potencialidades trágicas suficientes para a sua transposição dramática: histórias de vingança «were fundamentally antitragical because the sufferings their avengers inflicted were deserved»<sup>561</sup>. Daí que o dramaturgo carecia de introduzir o «excesso» nessas histórias para as tornar aptas ao género trágico. Burnett pensa que na mundividência grega a vingança constituía o pilar da ordem cósmica e social e que a tragédia ática – nomeadamente a do tipo *revenge play* – desempenhava uma função sócio-psicológica: a de eletrizar os ares com o passional e saudável extremismo da ação violenta, revigorando, com as transgressões efetuadas por figuras espetaculares da lenda e do mito, a força da cidade<sup>562</sup>.

---

<sup>560</sup> Bongie, *op. cit.*, p. 55.

<sup>561</sup> Burnett, A. P. 1998 *Revenge in Attic and Later Tragedy*, p. 65. Por outras palavras, o tragediógrafo enfrentava o problema da «radical opposition between an essentially reassuring subject and a form meant to disturb» (*ibidem*, p. 80).

<sup>562</sup> *Ibidem*, p. xv: «Athenians maintained their strength because in their city symbolic transgressions, wrought by spectacular figures, annually charged the air with a passionate and healthy extremity of violent

Há a opor a isto que muito provavelmente os atenienses teriam uma visão mais matizada e ambivalente da retaliação e da vingança do que Burnett. Veja-se que a sede de vingança, nas peças que analisamos como *Hécuba* e *Medeia*, é encarnada em mulheres, e portanto percebida pelo espetador masculino ateniense como perigosamente passional. Se os vingadores são homens, geralmente enlouquecem como Hércules em *Hércules Furioso*. Nas peças em análise no presente trabalho, o infanticídio é claramente visto como «bárbaro», execrável. A vingança arrasta a morte de inocentes. No caso de *Hécuba*, a vingança da protagonista replica a brutalidade de Polimestor, sendo reveladora a sua metamorfose numa cadela de olhos de fogo. O reequilíbrio emocional e ético que o exercício da vingança proporcionaria não é nesta peça estabelecido ou sequer sugerido. Arrasta antes a destruição pura e simples, a queda ao nível do inumano<sup>563</sup>.

Retomando o tópico dos desajustes de *Medeia* em relação ao perfil sofocliano do herói, B. Knox refere que o primeiro é de ordem estrutural: «a characteristically Sophoclean scene is missing: the two-actor dialogue in which the heroic resolve is assailed by persuasion, threat, or both – Ismene to Antigone, Creon to Antigone, Chrysothemis to Electra, Tecmessa to Ajax»<sup>564</sup>. Essa ausência explica-se, em parte, pelo carácter infamante e monstruoso do seu plano de matar os seus próprios filhos para punir Jasão que obrigá-la-á ao segredo diante de todos, exceto o Coro, o confidente. Esse «assalto», na realidade, não provém do exterior, lançado por uma personagem pertencente ao círculo familiar da protagonista, mas nasce das «entranhas» desta, tal como se vê no grande solilóquio de *Medeia*. Só *Medeia* está à altura de *Medeia*. Observa B. Knox, «It is typical of Euripides “originality”, of the way he makes things new, that this speech is delivered by Medea herself»<sup>565</sup>.

Noutros termos, o grande adversário de *Medeia* é ela própria, o adversário do triunfo do ímpeto heroico não lhe é externo, não é Jasão, mas a parte maternal dela

---

action». Nesta importante obra, a autora analisa peças em que protagonistas realizam feitos de vingança que constituem o nó principal da ação dramática: *Coéforas*; *Ájax*, *Electra*, e *Tereu* de Sófocles; e *Ciclopes*, *Medeia*, *Heraclidas*, *Hecuba*, *Electra*, e *Orestes* de Eurípides. É digno de nota referir que a autora pensa que a partir de 423 a. C. se verificou uma alteração de perspectiva dos atenienses em relação à vingança, cujo fascínio poético e nobreza se evaporam, e que peças como *Electra* e *Orestes* refletem essa mudança de atitude; por exemplo, a vingança urdida por *Electra* é sordidamente concebida, impelida por um *élan* que não é nutrido senão pelo ressentimento (cf. *ibidem*, pp. 242, 243).

<sup>563</sup> Porém, esta interpretação da «mensagem» e da «moral» da peça não é apodítica; ver adiante, pp. 253 e ss.

<sup>564</sup> Knox, *op. cit.*, p. 276.

<sup>565</sup> *Ibidem*, p. 276.

própria. Nesta linha de análise, Bongie, como vimos acima, tem fundamento para arguir que em Medeia se refina o ideal heroico, a grande solidão das figuras excepcionais que, vencendo a sua fraqueza, não encontram depois opositores da sua igualha.

Porém, diante do marido, Medeia finge submissão, finge auto-humilhar-se, refugiando-se na impulsividade e na imponderação proverbiais do «sexo fraco»<sup>566</sup> («Porém, nós somos o que somos, não direi más, mas mulheres», vv. 889, 890). Jasão assente demasiado depressa perante o suposto arrependimento e a aparente razoabilidade desta devota de Hécate («por Hécate, a que habita no recesso do meu lar», v. 397»). De facto, aqui, o líder dos Argonautas *is no match for that woman*. Acredita porque quer acreditar, deixando correr as coisas como estão, esperando que tudo se resolva por si.

Mas é próprio de um herói homérico e sofocliano humilhar-se diante de outrem, mesmo que por fingimento, por tática ou por ardil? Não, decididamente. É que o herói, na peça, é uma mulher e é estrangeira. Não se pode dar ao luxo de avançar em oposição franca e aberta. Como mulher, não pode senão dissimular, apresentando-se como uma mãe plangente, chorando a sorte dos filhos (que planeia assassinar) e como uma suplicante indefesa e digna de dó. Ao agarrar a mão de Creonte, ao não a largar, dobra um carácter clemente e temporizador (cf. vv. 338-355). Ilude Jasão, simulando ser uma mulher fraca, lacrimosa, meramente irritável, que finalmente deu ouvidos à razão.

Também persuade Egeu a dar-lhe hospitalidade, primeiro, suscitando-lhe a indignação moral [«Egeu (atentando melhor em Medeia): Mas porque tens esse olhar e essa cor? Medeia: Egeu, de todos os maridos, o meu é o pior», etc, vv. 689-690], depois a piedade [«Medeia (Toca-lhe com a mão direita na barba e a esquerda nos joelhos): Mas imploro-te pelas tuas barbas e pelos teus joelhos, como tua suplicante, compadece-te de mim que sou uma desgraçada, e não olhes com indiferença a minha queda e o meu abandono, mas recebe-me no teu lar, no teu país, na tua casa.», vv. 709 e ss.] e, sobretudo, prometendo fazer com que o rei de Atenas tenha descendência, tocando-lhe, por assim dizer, no ponto mais vulnerável. Page observa com graça que «os homens de idade não conseguem resistir-lhe»<sup>567</sup>, mas nada há aí de venustino, antes a manifestação de uma perícia em ler personalidades, de uma astúcia calculista: é por *sophia* que Medeia vence, não por *eros*.

---

<sup>566</sup> Rocha Pereira «Introdução», p. 21.

<sup>567</sup> Apud *ibidem*, p. 21.

Todavia, o que desborda mais flagrantemente do figurino clássico do herói é a vileza do infanticídio, o que logo remete para as origens bárbaras de Medeia. Como se viu, Jasão assegura que nenhuma mulher helénica poderia ter feito tamanha aberração. Nem uma mulher enquanto mulher, mas uma leoa, mais selvagem do que a hiante Cila Tirrénica (vv. 1338-1343). Não obstante o desprezível carácter do chefe dos Argonautas, cremos que a sua observação retinha numa corda sensível da mentalidade do público ateniense.

Sob o enfoque religioso, Medeia sente e proclama desde o início que os deuses a apoiam, firmando-se na certeza de que tem pelo seu lado a justiça e os deuses: o desenrolar e o termo da peça parecem dar-lhe razão positivamente - após ter cometido tão atroz vingança, é transportada em apoteose por intervenção do *deus ex machina*. Knox deteta aí outra nota dissonante em relação ao protótipo sofocliano: no *pathos* do trágico herói de Sófocles, como dilaceração mais funda, incluía-se o lancinante sentimento de abandono por parte dos deuses (além dos homens, naturalmente). Medeia não surge, de todo, alanceada por esse tipo de derrelicção. Pela Ama sabemos que, indignada, Medeia «clama pelos juramentos», «toma os deuses por testemunhas da recompensa que recebe de Jasão». O laço sagrado entre deuses e juramentos, os deuses como penhor dos juramentos e das leis da hospitalidade são princípios da religião olímpica incontestados na peça. Egeu aceita acolher Medeia em primeiro lugar «por respeito aos deuses», v. 720, o Coro em diálogo com Medeia assegura-lhe «Zeus te fará justiça», v. 158; diante de Jasão, simulando auto-humilhação, a mulher reproduz sentenças religiosas convencionais, como «porque me aflijo, se os deuses dão providência desta maneira?», v. 879.

Portanto, um ponto a favor para quem acha que as peças do primeiro período de Eurípides mantêm uma relação convencional com a religião (Thomson)<sup>568</sup>. A *bárbara* Medeia adere claramente a preceitos e crenças *gregos*. Se mais confirmação fosse necessária, vemos que, segundo o Coro, Medeia «invoca a filha de Zeus, dos juramentos guardiã, Témis» e, mal sai de cena Egeu, invoca Zeus e a Justiça, regozijando-se por os seus planos de vingança progredirem:

«Ó Zeus, ó justiça, filha de Zeus, e luz do Sol, vitoriosas estamos agora, ó amigas, sobre os nossos inimigos, e entrámos já no caminho. Agora há a esperança de fazer justiça sobre os nossos inimigos», vv. 764 e ss.

---

<sup>568</sup> Ver pp. 190, 191 do presente estudo.

Logo, escuda-se no pai dos deuses (e na justiça e no Sol – invocado também juntamente com a terra para garantir juramentos<sup>569</sup>) para executar a sua monstruosa vingança. Gloria-se de estar a salvo no carro do Sol («o Sol, pai de meu pai, me deu este carro como meio de defesa contra mãos inimigas»), e, apostrofada por Jasão, refere Zeus novamente («podia alongar-me muito a refutar os teus argumentos, se Zeus pai não soubesse o que de mim sofreste, o que de mim ganhaste», vv. 1351-1352), garante ainda que «sabem os deuses quem deu início às calamidades», v. 1372.

Antes de desenvolver a análise do êxodo, volvamos a nossa atenção para o grande monólogo (vv. 1019-1080), a fim de detetarmos a eventual presença do «fator religioso». Como já se disse, Medeia a sós desdobra-se, bifurcando-se entre o pólo maternal (racional?) e o pólo heroico (que se traduz na necessidade de punir os inimigos para que não se riam dela): o *thymos* digladiando-se com o *bouleumaton*, triunfando por fim o lado heroico e irascível. Tal recorte antitético do monólogo lembra o já decantado axioma de Protágoras dos *duoi logoi*. No exercício da intertextualidade, dada a ausência de informações seguras, é sempre possível virar ao contrário a direção da influência, trocando os papéis do influenciado e do influente. Como exemplo de engenho hermenêutico, refira-se a tese de E. Matelli (2000) que encara este monólogo como o dado concreto, o exemplar discurso antilógico, que inspirou a teorização de Protágoras, em *Antilogias*<sup>570</sup>. O mais ilustre dos sofistas seguiu o sulco rasgado pela poesia do dramaturgo, transladando para categorias gerais o que a intuição do poeta alcançara no plano do vivido, do individual, da situação concreta.

Na vitória do *thymos* sobre os *bouleumata*, muitos intérpretes têm visto a refutação do intelectualismo moral de Sócrates (a razão consegue ser mais forte que os sentimentos ou impulsos e o erro procede tão só da ignorância: porém, Medeia tem a perfeita consciência do que vai fazer...). Outros, contudo, alegam que tal leitura é simplista, dado que a «sabedoria» de Medeia, por instrumental e prática, não equivale à razão propugnada pelo Sócrates platónico, de recorte ético, assente na arte de saber medir<sup>571</sup>.

---

<sup>569</sup> Rocha Pereira *Medeia*, nota 71, p. 96.

<sup>570</sup> Apud M. Várzeas 2009 *A Força da Palavra ...*, nota 28, p. 31.

<sup>571</sup> Cf. Zamora Salamanca, M<sup>a</sup> 2006 «Medea y la reflexión ética de la filosofía griega», pp. 109, 110. Lida à luz dos discursos que Platão coloca na boca de Sócrates, Medeia «en definitiva, representa al hombre inconsciente que cree, sin embargo, saber muy bien lo que hace» (*ibidem*, p. 113). Longe de refutar as teses de Sócrates, a peça pode ser lida como uma ilustração percuciente da «ignorância» e suas nefastas consequências, cujo antídoto consiste na «filosofia» (cf. *ibidem*, nota 27).



Retomando o enfoque «religioso», é verdade que Medeia invoca, a certo passo (v. 1059) os «génios da vingança que estão no Hades», não os deuses olímpicos; porém, no solilóquio, ela luta consigo mesma, sendo a dimensão religiosa irrelevante. O momento necessário em que a têmpera heroica resiste ao apelo da razão toma a forma de monólogo, e não de diálogo, o que não permite que uma personagem secundária recorde a moral da moderação e da caução divina (diz o Coro, ausente do monólogo, «Seja eu sensata, é dos deuses o dom mais belo», vv. 635-636). Entregue a si mesma, Medeia segue a sua natureza imperiosa, ultrapassa a *akrasia* íntima, triunfando sobre o seu lado maternal e racional que embaraça o plano da sua vingança. Canta o Coro:

«Ó terra, ó raios  
Do Sol coruscantes  
Vêde. Oh, vêde esta mulher perdida  
(...)  
Detém-na tu, ó luz, filha de Zeus!  
Desta casa arranca o crime infeliz´  
E a vingança da Erínia!»

Mas nem o Sol nem a terra nem a luz, filha de Zeus, a detêm. Pelo contrário, no êxodo, o triunfante carro do sol é enviado como mercê pelo Sol, por Hélios. Apodera-se dos cadáveres dos filhos a que dará sepultura «para que nenhum inimigo os profane, revolvendo os túmulos» e de quem instituirá um culto. A ela não sucederá mal algum, indo habitar para Atenas, mantendo intacto o dom da profecia ao prever com gosto que Jasão acabará de má morte ferido na cabeça por um fragmento da nau de Argos. O espetador não se importa demais que o egoísta e hipócrita Jasão conheça um mau fim. Contudo, como se pode «escapar» assim Medeia?

Antes de ponderarmos o significado do *deus ex machina*, a sua funcionalidade na peça, a eventual conceção religiosa ou do mundo que possa subjazer a esse expediente técnico e dramático, chamamos a atenção para um aparente paradoxo. Como pode ser que heróis sofocianos, em certa etapa do seu percurso vital, se sintam abandonados pelos deuses e Medeia, não («"The gods and I": she sees herself as their instrument and associate. And the play gives us no reason to think that she is wrong.»<sup>572</sup>)?

---

<sup>572</sup> Kovács, *op. cit.*, p. 279.

Não é mais ou menos incontroverso que Sófocles manteve imareada a segurança e solidez da sua fé olímpica? Então porque sujeita os seus heróis a essa prova, enquanto o incrêdo Eurípides não permite que a perturbação da dúvida encrespe a confiança que a heroína tem nos deuses? A resposta será simples: a profundidade do sentimento religioso de Sófocles acendra-se no cadinho da prova, desce às *noches oscuras* da alma, enquanto a inamovível fé da princesa traduz a inteireza do seu voluntarismo, sem concessões à dúvida e à angústia religiosas.

Não é Sofocles que está em causa, naturalmente, mas Eurípides: ao fazer dos deuses aliados de uma mulher que cometeu algo de tão hediondo - observam espíritos desconfiados - o dramaturgo insinua a fundamental amoralidade das divindades, provando que não acredita neles; em *Medeia* deparamos com um vivo exemplo de como a invocação da religião serve para justificar as piores atrocidades. Outra variação do Eurípides subversivo é a do Eurípides anti-heroico, sugerida por H. Foley, como vimos acima. Adentrando o ideal heroico numa mulher bárbara (ultrajada pelo perjuro Jasão) e «feiticeira», o dramaturgo introduz facetas que complicam ou torcem para o excesso criminoso os traços heroicos. Contudo, o que B. Knox diz dos deuses em Sófocles, se pode dizer da têmpera heroica em *Medeia* («...continuam lá»). O que não continua desde o princípio ao fim da peça é a humanidade da protagonista. Para muitos autores, com a prática do infanticídio, os traços humanos e comoventes de *Medeia* obliteram-se, ressaltando a feiticeira cruel e implacável. Segundo Eilhard Schlesinger, até ao êxodo, *Medeia* é apresentada como sendo inteiramente humana: «In the whole play she is merely a woman, an extraordinary woman to be sure, but still entirely human»<sup>573</sup>. O crítico nota que ela podia ter fugido por meios meramente humanos. Deduz-se que Eurípides quis que essa possibilidade fosse notada pelo espetador quando põe na boca do mensageiro a apóstrofe «ó *Medeia*, fuge, fuge, não desprezes navio que te leve ou carro que ande sobre o solo» (vv. 1122-1223).

Contudo, essa emersão final da faceta da feiticeira é recusada também aí por B. Knox: a impassibilidade é divina. Sobe ao plano mítico, não como uma feiticeira, mas como uma deusa, divinamente impassível, divinamente inatingível. O fulcro da relação entre *Medeia* e os deuses deve procurar-se então na cena final. Naturalmente, não é por *Medeia* dizer reiteradamente que os deuses são aliados seus que eles o sejam de facto. Nenhum deus intervém, faz soar a sua voz direta ou indiretamente (através de um

---

<sup>573</sup> Schlesinger, Eilhard 1983 «On Euripides' *Medea*», in *Oxford Readings in Greek Tragedy*, p. 299.

oráculo) em qualquer momento da ação (ao contrário de *Hipólito*, *As Bacantes*, *Íon*, *As Troianas*, etc.). Entretanto, é perturbante pensar que a (suposta) mutilação da maternidade por Medeia surge como a condição de acesso ao nível da divindade, à impassibilidade divina. Amputando-se da maternidade, ultrapassou o limiar da humanidade; deixou para trás o sofrimento, a vulnerabilidade, tornando-se impassível como os deuses.

Para ter um maior conhecimento de causa da relação de Medeia com o divino, escolhemos seguir o importante artigo de Kovács que rejeita a interpretação ironista da problemática religiosa da peça e que reconhece o seu tributo às análises de B. Knox.

## 2.5. A hipótese teológica

Porque é um carácter tão central é também central determinar a índole da relação entre Medeia e os deuses. Kovács pensa que a hipótese teológica explica melhor o desenrolar da peça, sobretudo as suas partes mais problemáticas, do que a hipótese heroica, desenvolvendo algumas observações de B. Knox, já referidas. Este reparara, como se frisou, que Medeia, ao contrário dos outros heróis sofocianos congéneres, nunca se sente abandonada pelos deuses. Será uma das razões por que a teoria heroica não colhe inteiramente; a outra é que a cena final não é uma saída tipicamente heroica à maneira de Sófocles (Ájax triunfa de certo modo mas morre; Édipo também, mas cego, com os olhos vazados; Antígona, depois de se ter enforcado...). «"The gods and I" – she sees herself as their instrument and associate»<sup>574</sup>. O segmento foi isolado dos versos 1013-1014 que são assim traduzidos «these things the gods and I, with my evil thoughts, have contrived». Sobre esses versos, Kovács comenta: «Medea, like many another victim of *ate*, acts with impaired judgement, because of the intervention of the gods». Lucrécio e Verral diriam: vejam o que fazem os deuses ou a que loucuras a crença nos deuses conduz - é a *ate* e a *kakos phronei* que estão na raiz na crença dos deuses. A cadeia causal deve permanecer na sua concatenação tradicional, repõe Kovács (são os deuses que enviam a *ate*, e não a *ate* que engendra a crença em deuses).

Com efeito, as abundantes referências aos deuses bem como as posições nucleares em que essas menções estão embutidas no enredo da peça são propositadamente arranjadas para sugerir à audiência um «background» teológico da

---

<sup>574</sup> Kovács, *op. cit.*, p. 279.

ação, tributário da concepção tradicional dos deuses e da sua ação, presente em séria poesia de Homero a Menandro. A aposta interpretativa de Kovács é a de que a audiência ao tempo veria o que aconteceu a Jasão como castigo de Zeus devido ao seu perjúrio e que, concluímos, Eurípides distribuiu e doseou essas referências aos deuses para que o público assim o entendesse. Não será a mensagem principal de *Medeia* a seguinte: não violem juramentos selados pela invocação de Zeus *Xenios* para não incorrerem na sua ira?

O autor, então, em «Some passages about the gods in Medea» colige essas referências a Zeus, aos deuses, aos juramentos e ao castigo divino. Obviamente que a quantidade, o argumento estatístico de *per se*, as vezes em que ocorrem os nomes dos deuses não decide da natureza ou da intencionalidade da obra senão a sua índole (reverente ou não) e o seu contexto. Em todo o caso, o autor realça que em apenas sessenta linhas, entre os vv. 148 e 210, ocorrem quatro referências a Zeus e a juramentos. No próprio prólogo, que o autor não refere, a Ama diz de Medeia que «clama pelos juramentos, invoca as mãos que apertaram, esse penhor máximo, e toma os deuses por testemunhas da recompensa que recebe de Jasão», vv. 20-22. E no primeiro diálogo com o Coro, este obtempera: «se o teu esposo/ faz honra a novo leito,/ não te exasperes com ele;/ Zeus te fará justiça», vv. 155-158. Concordamos com o autor que é muito significativo que após a partida de Egeu as palavras de Medeia que de súpeto prorrompem dos seus lábios tenham sido «Ó Zeus, Ó Justiça, filha de Zeus e luz do Sol», v. 764, vendo o surgimento inesperado de Egeu como uma dádiva do *pater deorum* que a confirma e justifica na sua ânsia de «fazer justiça sobre os nossos inimigos».

Também, ao saberem da morte de Creonte e da sua filha, o Mensageiro e o Coro veem nos eventos a mão dos deuses «Parece que muitos foram os males que com justiça o nume infligiu a Jasão neste dia», vv. 1231-1232. Esses e outros exemplos são aduzidos pelo autor. Na nossa opinião, estas referências servem sobretudo o propósito, dramático e contrastivo, dado o desfecho que se conhece, de inflar o «capital» de simpatia da personagem.

Na literatura grega, a ação de Zeus exerce-se habitualmente através de eventos e agentes humanos que muitas vezes desconhecem que são instrumentos de um plano superior. O Coro de anciãos de *Agamémnon* esclarece que a ira de Agamémnon contra a casa de Príamo serve os propósitos de Zeus *Xenios*. O padrão é similar na *Antígona*. Só que os que punem acabam por ser punidos por razões que Zeus conhece: Agamémnon,

tendo por causa próxima o sacrifício de Ifigênia, por causa remota a culpa ancestral dos Atridas; Antígona, a herança maldita dos Labdácidas<sup>575</sup>.

Aplicado esse padrão a *Medeia*, teríamos que não só Jasão é punido por Zeus de acordo com a sua transgressão dos juramentos, como Medeia, acicatada pelo seu sentido de honra heroico, ao cometer o infanticídio, ao amputar a sua maternidade, pune-se a si mesma, de acordo com o plano de Zeus que não esquece que ela assassinara o seu próprio irmão. Justamente, o surgimento inesperado, casual segundo a razão humana, de Egeu foi comandado por Zeus para, ao levar Medeia a alterar o seu plano de vingança, punir Jasão e Medeia, conjuntamente («Zeus has an excellent reason for punishing Jason, Jason is in fact punished, and both before and after the punishment everyone agrees in ascribing it to Zeus or to the gods in general. The agent of the punishment is a woman whose heroic sense of honor smarts under the insult of being cast aside, *etimasmene*. The revenge her anger leads her to take is one that involves inflicting misery on herself, the ruin of her future happiness even if not the atual end of her life. There are suggestions that Zeus has his own score to settle with her, notably for the murder of her brother. And, as we will see, the change in her plan of revenge looks very much like the result of an intervention of Zeus, an intervention that both destroys Jason in a manner that befits his perjury and insures that Medea herself will be punished as well. All this comes about in spite of circumstances that would seem to make such a revenge highly unlikely on any human estimate of probabilities»<sup>576</sup>).

Kovács demonstra que, primeiro, Creonte, depois Jasão, raciocinam dentro da latitude das probabilidades da razão e do bom senso: ao conceder mais um dia de permanência a Medeia e seus filhos, Creonte julga que concilia o seu lado compassivo com a prudência humana, pois ninguém poderia conceber que uma mulher na posição de Medeia conseguisse atingir Creonte e a sua filha, que a tradição, não Eurípides na peça em apreço, denominará Glauce («muitas vezes arruinei a situação, por ser compassivo ... e agora, se é preciso ficares fica por um dia; que não farás nada do mal que eu temo vv. 349 , 355-356). O helenista já força a nota quando sugere que o destino de Creonte pode ser explicado por, ao não mostrar *aidos* (vv. 326-327), ao recusar repetidamente (vv. 325, 327) a súplica de Medeia, incorrer numa ofensa a Zeus *Hikesios* (deus dos suplicantes), como a sua ressalva deixa perceber - «Creon's fate does not bulk very large in the play,

---

<sup>575</sup> «Zeus uses him as the instrument of his vengeance upon Troy; but he uses him in such a fashion that his own destruction must inevitably follow» Hugh Lloyd-Jones 1983 «The Guilt of Agamemnon», p. 71.

<sup>576</sup> Kovács, *op. cit.*, p. 54.

but it too can be explained from the perspective of Zeus, this time as god of suppliants»<sup>577</sup>. Aquilo que verdadeiramente importa é que, após o seu diálogo com Creonte, «Eurípides tears the veil from his Medea and we see her clearly now for the first time in full heroic stature»<sup>578</sup>. No primeiro encontro com Jasão, esse ímpeto heroico manifesta-se sem rebuço<sup>579</sup>.

Como se notou anteriormente, Jasão, fatalmente, não a leva a sério. Não leva a sério, por sua conta e risco, a ameaça final de Medeia (v. 625). Kovács sublinha que em puros termos humanos ninguém levaria. Porém, «muita coisa os deuses fazem sem contar... Vimos o que se esperava não se realizar/ p'ra o que não se sabia o deus achar caminho», vv. 1416-18. O próprio Coro raciocina em termos meramente humanos, vendo no dissídio entre Medeia e Jasão uma ocasião para exortar à prudência no amor e no resto (evitar as setas de Vénus, honrar uma união tranquila, estar de bem com a sua terra, com os amigos...), apiedando-se da misérrima situação de Medeia apátrida, sem lar e sem amigos. O caminho da vingança de Medeia está, segundo todas as aparências, bloqueado. Só um deus o poderá desimpedir. Então, entra Egeu...

No intervalo, Jasão revela uma hipocrisia e cinismo clamorosos, donde sobressai, por efeito de contraste, o vigor combativo e a hombridade de Medeia. A condescendência de Jasão provém de alguém que se julga a salvo de qualquer represália. Pensa assim que, ainda que Medeia o odeie, ele não lhe quer mal algum (v. 464), que foi Cípris e não Medeia que o salvou na demanda do velo de ouro, isto é, foi sob o império de eros que Medeia o salvou, v. 530 – repare-se que, na parte final, viradas do avesso as posições de domínio, Jasão alega o mesmo motivo (o despeito sexual) para explicar a conduta de Medeia, ao que esta responde que a privação sexual não era para uma mulher uma calamidade de somenos (vv. 1366-1368); enfim, que pesando os prós e os contras devia Medeia estar grata por viver em terra de helenos (v. 536-338). Não é então de admirar que Alfred Schlesinger diga que «Jason is as near a villain as a Greek is allowed to be in the serious fifth-century drama»<sup>580</sup>.

A chegada de Egeu é *alogon*, como diz justamente Aristóteles. Só que Aristóteles tinha uma mentalidade secular, lógica, incapaz de conceber a intervenção concreta de deuses no aqui e agora das circunstâncias humanas, Com efeito, na *Poética*, os deuses

---

<sup>577</sup> Cf. *ibidem*, p. 56.

<sup>578</sup> Bongie, *op. cit.*, p. 38.

<sup>579</sup> A análise de termos e valores heroicos em Bongie, *op. cit.*, pp. 42 – 45.

<sup>580</sup> Schlesinger, A. C. 1953 «Tragedy and the Moral Frontier», p. 169.

são apenas mencionados por duas vezes e a ação trágica é confinada ao que é provável ou necessário, noções definidas em termos puramente mundanos. Deus ou os deuses não podem intrometer-se na felicidade ou infelicidade humanas<sup>581</sup>. O termo grego próprio para referir a casualidade radicalmente opaca à razão humana é *tyche*. Mas o casual e o acidental são frequentemente interpretados como o resultado do desígnio de Zeus. E Kovács aduz o exemplo da metáfora de Píndaro (*Olímpica* 12. 1-2), que estabelece que a *tyche* é ou pode ser uma filha de Zeus<sup>582</sup>.

Realmente, a punição de Jasão não é bizarra na literatura grega: o rompimento do juramento implicava não só a morte daquele que perjura como também a destruição da sua linha, *exoleia*. O efeito trágico (indissociável do desproporcional e do excessivo, como realça A. Burnett) é acentuado por ser o instrumento da justiça divina a mãe dos seus filhos. O punhal da tragédia revolve mais fundo quando dilacera relações familiares. Como o Coro em *Agamémnon* de Ésquilo reconhece, o rei de Micenas teve de ser visitado pela *ate* para sacrificar Ifigénia, a sua própria filha. Porém, Agamémnon depois de servir para trazer justiça à casa de Príamo, perece em paga dos crimes da sua própria família. Não será despiendo, como se verá, que um similar destino *não* aguarde Medeia. Entretanto, o Coro repara que o julgamento de Medeia turvara-se também:

«Coro: Mas tu hás de atrever-te a matar a tua descendência, ó mulher?

Medeia: Nada morderá mais rijo no coração do meu marido.

Coro: E tu virás a ser, por certo a mais desventurada das mulheres.

Medeia: Vamos. Supérfluos são todos os argumentos que se meterem de permeio ...» (vv. 816-819). Ela sacode bruscamente como supérfluas e inócuas as palavras e advertências do Coro.

Porém, numa fase mais avançada da ação, perante o Pedagogo que repara na sua perturbação («Então porque baixas os olhos e choras?»), Medeia reconhece que «Fortes razões tenho, ó ancião; porquanto os deuses e eu pensámos mal, quando planeei este ato: vv. 1013-14. Eurípides faz com que Medeia oscile entre a lucidez racional e a cegueira passional.

Seria mais confortável para a tese de Kovács se, no monólogo, Medeia invocasse mais vezes o nome dos deuses, justificando explicitamente com a vontade divina o que está a pique de realizar. Porém, como o autor admite, o monólogo expressa o dilema de Medeia a um nível puramente humano: contanto que ela tenha consciência de que a

---

<sup>581</sup> Cf. Kovács, *op. cit.*, p. 50.

<sup>582</sup> Cf. *ibidem*, p. 58.

vingança será ruínosa para si mesma, a sua raiva sobrepuja o claro cálculo da sua razão. O classicista aproxima esse passo de *Ilíada* 9.644-48: a ira de Medeia como a de Aquiles é despoletada por *ate* (enviada pelos deuses) a qual lhes oblitera a capacidade de deliberar racionalmente<sup>583</sup>.

O Coro que ocorre tarde demais (em cena melodramática, «Coro: Entramos?/ Salvemos do crime/ estas crianças. 1º filho: Sim, pelos deuses, salvai-nos, precisamos. 2º filho: «Como a ponta da espada já está perto!», vv. 1275 e ss.)<sup>584</sup> não pode senão lembrar-se do único caso semelhante que conhece, o de Ino, «que os deuses enlouqueceram/ quando Hera de casa a quis expulsar». Indiretamente, sugere que tal atrocidade só poderá ser explicável por loucura enviada pelos deuses. No entanto, parece-nos que aquilo que o Coro enfatiza é a singularidade do ato de Medeia, sendo secundário o motivo, bem convencional: os deuses enlouquecem aquele que querem perder. Aliás, segundo o Coro, Ino suicida-se com os filhos, atirando-se ao mar, o que pode ser contrastado com a *mechane* da cena final, em que Medeia fica a salvo de qualquer dano: «O Sol, pai de meu pai, me deu este carro como meio de defesa contra mãos inimigas».

Kovács nota que uma única vez, por Jasão, vv. 1333-35, é referido o assassinato de Apsirto, o irmão de Medeia, pelas mãos da sua irmã. No entanto, é difícil levar a sério o que Jasão diz, dado o efeito cumulativo do seu cinismo. Mais uma vez, outro impacto teria as mesmas frases, se tivessem sido proferidas pelo Coro ou por outra personagem, menos insuspeita, como já referimos. O helenista pensa que é possível que a invocação das Eríneas e de Zeus sugerirão que «may yet be in store for her a fate more painful than even the sharpest pangs of remorse»<sup>585</sup>, e que é significativo que na esticomítia final seja Jasão e não Medeia o último a falar, invocando cerradamente os poderes divinos: Zeus, v. 1405, os deuses, v. 1409, os numes, v. 1410 (três referências em dez versos), salientando a crueldade de Medeia que nem permite que ele toque nos cadáveres dos filhos ainda mornos.

---

<sup>583</sup> Cf. *ibidem*, pp. 62, 63. Ponto já referido acima, p. 220.

<sup>584</sup> Não é só em *Medeia* que se ouvem as vozes de crianças. Elas estão também presentes em *Alceste*, *Heraclidas*, *Andrômaca*, *Héraclès*, *As Suplicantes*, *As Troianas*. A inovação euripídiana de dar-lhes frequentemente a palavra cria maior colorido patético e contribui para a caracterização mais profunda de caracteres femininos (cf. Sousa e Silva, *op. cit.*, p. 164). Em *Medeia*, pode-se descortinar a presença de um «children theme», na perspectiva de Grube e Conacher – depois de mortas, continuam a ter grande importância, sendo reivindicados pelos esposos desavindos; é decisivo na orientação da ação trágica terem sido os seus corpos arrebatados por Medeia, longe do alcance de Jasão (apud Nazaré, «A Fúria de Medeia», p. 66 e nota 18 e p. 82).

<sup>585</sup> Kovács, *op. cit.*, p. 64.



Não deixou de ser reparado que os cinco versos finais do drama, salvo umas alterações no primeiro, concluem mais quatro peças de Eurípides: *Alceste*, *Andrômaca*, *As Bacantes*, *Helena*. Outro grupo de dramas (*Ifigénia entre os Tauros*, *Orestes*, *Fenícias*) apresenta um final similar. Daí que «parece lícito tirar a conclusão de que o poeta não atribuía significado especial ao remate das suas peças»<sup>586</sup>, como se esses versos fossem uma espécie de carimbo. Daí também que a edição de Diggle os tenha interpretado como um acrescento posterior, excisável.

Ora Kovács discorda veementemente deste ponto de vista. É necessário ter em conta que este classicista manifesta o intento de ler o drama de Eurípides sob uma atitude *naïf* e superficial. A modificação da primeira linha só podia partir da iniciativa de Eurípides, do punho do autor, substituindo a referência geral aos *daimonia* pela referência específica a Zeus, designando-o, propositadamente, como *tamias* (guardador, dispensador) de muitas coisas, reiterando na parte final a mesma designação de Zeus pronunciada pelo Coro (como *tamias* dos juramentos dos mortais, vv. 169-170), no início da peça. Lendo com a devida atenção os últimos versos, infere-se que a mensagem final é que a opacidade do futuro e a impotência da razão para o prever caminham lado a lado com a soberania de Zeus. Deliberadamente, as últimas linhas querem deixar ver a oculta mão dos deuses em ação na peça. «Muita coisa os deuses fazem sem se contar ... p'ra o que não se sabia o deus achar caminho»: nem Creonte nem Jasão *contavam* ou poderiam *conceber* que uma mulher, sem amigos e sem família, tendo pendente sobre si a sentença de exílio, pudesse elaborar e realizar uma vingança tão radical. Foi um milagre, em grega versão.

O helenista concede que o retrato da justiça de Zeus é bem mais repelente aqui do que em outros poetas trágicos<sup>587</sup>. Em rigor, porém, nada há de distintivo relativamente à tradição no traçado euripídiano dos deuses: no fundo, os versos que ocupam o lugar mais proeminente da peça proclamam que, por caminhos imponderáveis, que só o deus consegue «achar», os ímpios são punidos pela inflexível justiça divina.

Como pode Eurípides, que vive na era dos sofistas, ser tão arcaico, poder-se-á perguntar quem tem estado habituado a outra imagem do tragediógrafo. E reemerge a hipótese ironista, como um hóspede que se intromete sem ser convidado: se os deuses ou Zeus sancionam esta vingança, se a mão que assassinou friamente aquelas pobres crianças é guiada pelo deus, *ergo* não se trata senão de uma manobra para desacreditar

---

<sup>586</sup> Cf. Rocha Pereira *Medeia*, nota 132.

<sup>587</sup> Kovács, *op. cit.*, p. 68.

a religião tradicional. Não é cansativo manter a porta entreaberta à interpretação cética por dois motivos: em primeiro lugar, a indesmentível categoria científica dos helenistas dessa escola que conheciam bem os textos que estudavam, e os laivos ironistas que continuam a pincelar pertinentes estudos atuais sobre outros aspetos que não a religião no teatro de Eurípides; em segundo, para a sensibilidade atual de muitos leitores, tipicamente desperta para tensões e ambiguidades, a decepção e a suspeita, a ironia e o humor, o retrato que o tragediógrafo traça dos deuses sugere que o autor não tinha feito as pazes com eles.

O ponto fraco da argumentação de Kovács reside na sua afirmação de que o castigo dos deuses também inclui Medeia: sendo Zeus quem está por detrás da chegada de Egeu, o Tonante cria as possibilidades de Medeia infletir o seu plano de vingança no sentido do infanticídio, mutilando em si própria o amor maternal. Ao punir, Medeia pune-se a si mesma, cumprindo inadvertidamente o plano de Zeus.

Convém objetar, primeiramente, que a ira de Medeia poder-se-ia ter virado bruscamente contra os próprios filhos, logo na primeira hora, uma possibilidade aflorada pela Ama, pelo Pedagogo e pelo Coro antes da vinda de Egeu. Em segundo lugar, Medeia não corta radicalmente o vínculo maternal, raciocinando tresloucadamente a favor do suposto bem dos filhos: é porque tem que ser, porque é inexorável a sua sorte, que termina a vida deles, sendo ela e ela só que lhes dará sepultura condigna, levando-os para o templo da deusa Hera Akraia, evitando que qualquer inimigo lhes toque ou profane os seus túmulos. Não a vemos num transe de ódio compulsivo a apunhalar os filhos, mas a executar uma tarefa previamente calculada. «Em compensação deste crime ímpio» (v.1383), ela instituirá para sempre (ou colaborará, como se depreende do plural «instituiremos) uma festa e ritos sagrados na própria Corinto (terra de Sísifo) em honra dos seus filhos. Trata-se de um passo perturbante.

Se é um ato manifestamente *ímpio*, assim designado pela própria filicida (cf. v. 769, em que Medeia apoda o infanticídio de ato de impiedade extrema, *ergon anosiatoton*), como podem estar os deuses, e Zeus, por detrás dele, respaldando-o? Por outro lado, no momento em que perpetrará o assassínio, declara que vai praticar um «sacrifício» (vv. 1053-1054), algo de sagrado ou expiatório (vitima os filhos do pai, em substituição deste), implicando naturalmente que o seu gesto fora sancionado ou autorizado pelos deuses. Por isso, o seu braço não tremerá... O texto não é claro acerca das circunstâncias e do local do ato do infanticídio, mas se considerarmos que as pinturas de vasos expõem o que estava implícito no drama é provável que o sangue das crianças

tenha sido representado derramando-se sobre o altar de um templo<sup>588</sup>. Esta hipótese é suscetível de uma dupla leitura: nem um deus as salvou ou o filicídio, além de horrível, fora sacrílego; inversamente, o cutelo de Medeia faz derramar sangue inocente para punir (justamente?) um vilão, um perjuro. Como vítimas inocentes, as crianças merecerão ser elevadas a figuras de culto...

Além disso, e aqui descemos ao abismo da psicologia das profundidades, na sua metamorfose, ela quer, e consegue, ter os seus filhos junto dela. Não quis livrar-se ou descartar-se simplesmente dos filhos. Mais, é ela que não só lhes dará sepultura condigna como instituirá o seu culto no templo da deusa Hera Akraia<sup>589</sup>. É ponto de debate a necessidade do filicídio: após ter assassinado Creonte e a sua filha, usando as suas crianças como meio, Medeia julga (com congruência?) que os seus filhos têm o seu destino traçado, certa a sua morte e, não menos certa, a profanação dos seus corpos. Daí que, segundo uma lógica macabra, assumo ela, que lhes deu a vida, a responsabilidade, quer da sua morte, quer de velar pelos seus corpos<sup>590</sup>.

A nosso ver, tal motivo não substitui, antes se acrescenta, ao motivo primeiro e principal da vingança sobre Jasão: privá-lo de descendência. Quaisquer «interesses» das crianças são arredados para segundo plano, subordinadas ao fito único da *vendetta*. Quanto ao seu futuro, vai para Atenas morar com Egeu... Kovács diz que *é possível* que Medeia viesse a ser castigada de outro modo que não apenas as dores de uma maternidade autossuprimida. Mas como, se ela está acima, muito acima de qualquer dano, no carro do próprio Sol?

Poder-se-ia pensar que esta *mechane* representaria um expediente de última hora para desatar o nó górdio de uma situação irresolúvel. Lances como este basearam a imagem do Eurípides *mechanophoros*, construída por Aristófanes, nomeadamente. Porém, fora possível a Medeia ter escapado de Corinto por vias humanas e essa eventualidade é dramaticamente realçada. Estava também no raio das suas

---

<sup>588</sup> Na reprodução, em livro de Séchan, de três pinturas de vasos cujo tema é filicídio de Medeia, pinta-se um altar (Nazaré, *op. cit.*, nota 34, p. 75).

<sup>589</sup> Na filigrana do mito, pode ver-se nesta cultuação um eco da versão do gramático Parmenisco em que sete rapazes e sete raparigas expiavam anualmente a morte dos filhos de Medeia às mãos das mulheres de Corinto (as quais não tinham hesitado em degolá-los no altar do Templo de Hera Akraia), servindo neste santuário (*ibidem*, p. 63).

<sup>590</sup> Medeia mata os seus próprios filhos para se não separar deles: «Les enfants, vécus comme une partie de son propre corps dont il lui est impossible de se séparer, sont tués précisément pour qu'ils ne s'éloignent pas» (G. Carloni, D. Nobili, apud *ibidem*, nota 56, p. 82). A crítica evidente a esta interpretação é que nenhuma das personagens (nem a audiência, por suposto) veria o infanticídio como uma manifestação, por mais distorcida que fosse, do impulso materno.

possibilidades, ter-se vingado da filha de Creonte e retirar satisfação dessa medida de vingança sobre o esposo, esperando verosimilmente que ninguém depois levantasse a mão contra os filhos de Jasão (porquê punir o pai na sua descendência, se ele não teve qualquer culpa no homicídio da filha do rei de Corinto?). Eurípides quis deliberadamente que não fosse um deus ou uma deusa a acorrer apoteoticamente na *mechane*, mas uma mulher filicida, impune, que alcança a desforra mais completa e implacável sobre o seu antagonista, não lhe permitindo sequer tocar nos cadáveres dos filhos. Jasão bem pode bradar por Zeus, pelos deuses e pelos numes. Medeia irá na mesma para Atenas (o que seria então provavelmente o que era Paris para muitos há cinquenta anos), desposar Egeu.

Knox diz que Medeia nesta cena final («Medea's full exercise of all the functions of the theos and her triumphant godlike departure through the air»<sup>591</sup>) significa aos olhos dos atenienses bem mais que um indivíduo e uma mulher vingativa. Volve-se numa personificação de algo permanente, poderoso e irrefragável na linha de Afrodite e Dioniso. Na sua última aparição, Medeia emana poder, mas não é fácil precisar que tipo de potência ela representa. Se quisesse representar o que Lesky chama «Dämon der Rache», não seria necessário dotá-la do estatuto de *theos* – como não foi preciso com Hécuba. O helenista sugere, num primeiro tempo, que essa feroz encarnação da vingança poderia graficamente demonstrar o que a desintegração dos valores morais normais pode conduzir (como o Coro observara em vv. 439 e ss.). Sugere depois mais suspicazmente que o poder irresistível que irradia como *theos* tem a ver, na sua fundura, com o facto de ser uma mulher, atraente, antes de se transformar em um herói e um *theos*. Cumpre chamar a atenção para o propósito declarado por Knox de não querer reeditar a versão do Eurípides feminista (alguns passos cuidadosamente seleccionados eram lidos pelas sufragistas na tradução de Gilbert Murray, como já se assinalou), dizendo que a peça não é sobre direitos das mulheres mas sobre os erros de uma mulher. Eurípides estaria preocupado, a um nível mais geral, com a irrupção em caudalosa violência de forças na natureza humana longamente reprimidas e ridicularizadas (como em *Hipólito* e n' *As Bacantes*).

O que é de imediato suscetível de crítica é o «sabor» moderno desta leitura. Como se disse, a revolta do oprimido, da oprimida, mais precisamente, é compreensível e desculpável aos olhos de um professor universitário dos anos 70. O freudo-marxismo

---

<sup>591</sup> Knox, *op. cit.*, p. 282.

prometia na altura a libertação de todas as opressões. Sê-lo-ia também para Eurípides e sua audiência?

*Quodlibet...*... apetece dizer. O grande fator é Zeus e a grande mensagem a sua tersa justiça que pune implacavelmente as quebras de juramento e de hospitalidade? É o timbre heroico da personagem e a sua terrível periculosidade para quem a desafia? É a emersão de pulsões irracionais, regularmente represadas pelo patriarcalismo, depois de azorragueadas pelo ultraje, pela sobrançeria masculina? É a psicologia desnudada de uma mulher de temperamento forte submetida a um drama conjugal num contexto onde mulheres e estrangeiros eram os deserdados?

Tão poderosa e multifacetada é a peça que dá azo a díspares enfoques, conquanto a personagem Medeia, composta por múltiplos ingredientes, psíquicos, sociais, míticos e heroicos, se imponha como um todo congruente, uma personagem una. Também por isto, não convêm à peça os qualificativos de «irónica» e de «sofística» (isto é, na aceção que delimitámos de desconstrução do divino, de naturalização e laicização do mito através da alegorese – Pródico; da capacidade de alcançar acordos através da persuasão, interesse mútuo e argumentos moderados ou divertidos – Protágoras, Górgias), não contendo fundamentação sólida hermenêuticas subversivas, designadamente, do ideal heroico e de Zeus.

Como ilustração de tempos pré-feministas, oferece uma imagem que se apresenta com ofuscações: ninguém hoje se atreve a fazer uma leitura desse tipo, mas a astúcia e a crueldade de Medeia *podem* ser vistas como indicadores dos excessos que o poder feminino, infrene, pode cometer. E este «hint» reconduz-nos à tese malfadada de Page: a segurança, quase a familiaridade, com que a protagonista se refere aos deuses («Eu e os deuses»; «nós pensámos»; «o pai Zeus»; «o sol, pai de meu pai, me deu este carro», etc.) inclina o protótipo do herói (que fundamentalmente conta consigo mesmo) para o da feiticeira (que conta com «deuses ou demónios», v. 1391).

### **3. Hécuba**

#### **3.1. Uma peça frouxamente construída?**

Se a figura da sua heroína se apresentasse desnuclearizada, os diversos elementos que a compõem (psicológico, heroico, mítico...) se mostrassem deslaçados, a

peça *Medeia* não teria o impacto e a fama que ainda hoje detêm. *Hécuba*, comparativamente, não possui a mesma projeção, não obstante as múltiplas afinidades que a agregam àquela: o *pathos*, os pares temáticos grego/estrangeiro e mulher/homem, a violência, a vertigem da catástrofe mais brutal. Em termos de construção dramática (o *mythos*), *Medeia* é uma peça redonda, consistente, sem embargo dos reparos de Aristóteles, cotejando-a com *Hécuba*, uma peça bímembre (dois enredos distintos) atada pela presença da viúva de Príamo.

Desde Schlegel que se apontam defeitos estruturais a este drama: as duas ações (o sacrifício de Políxena versus a vingança de Hécuba sobre Polimestor) surgem desligadas, suprimindo a segunda intriga, inverosimilmente, as impressões de grandeza que a primeira suscitara. Defendendo embora a unidade estrutural da obra (conferida não só pelo desenvolvimento do carácter da protagonista, mas pelo próprio enredo - *plot*), K. Reckford observa que a primeira parte parece vir da pena de Sófocles, tal é a fluência compassada, solene da ação, tal a nobreza que a princesa troiana Políxena reverbera, cujo comportamento, relatado compassivamente pelo arauto, confirma a nobreza da própria Hécuba. Já a segunda parte é tipicamente euripidiana: a aceleração dos eventos e correspondente excitação, o patetismo e a fúria, o pormenor horripilante («The scenes involving Polymestor are pure black comedy. The trial scene is a parody of tragic resolution»<sup>592</sup>).

A obra é um palimpsesto, um diálogo agonístico, entre outras grandes obras-referência, com a *Oresteia* de Ésquilo e a *Ilíada*, na ótica de W. Thalmann. Tal exercício de intertextualidade (que inclui alusão, paródia, crítica, e a categoria de Harold Bloom de «transumption») desemboca em outra versão do «Eurípides crítico, *sofístico*»: se *Oresteia* se pode ler como uma celebração dos valores culturais e políticos da Atenas do séc. V através do seu mito inaugural, então *Hécuba* pode ser lida como o seu contraponto<sup>593</sup>.

Também é difícil de entender como a mãe de Heitor demonstra tanta presença de espírito na execução da sua vingança, dadas a prostração e resignação demonstradas na 1ª parte da peça. Noutra plano, as referências geográficas não são verosímeis. A armada

---

<sup>592</sup> Reckford 1991 «Pity and Terror in Euripides' Hecuba», p. 30.

<sup>593</sup> Ver Thalmann, W. G. 1993 «Euripides and Aeschylus: The Case of the "Hecabe"», pp. 156-159. «Euripides' critique of the Oresteia is more than an assault on Aeschylus's authority; it is a critique of his whole culture as the Oresteia is read (rightly or wrongly; it does not matter) as representing its ideology of war, its easy slides into violence, and its hierarchical structure of genders, all of which the Oresteia might seem to legitimate as the necessary price for that "progress" that culminates in fifth-century Athens.», *ibidem*, pp. 158, 159.

grega está acampada no Quersoneso trácio, no lado norte do Bósforo, enquanto o túmulo do Aquiles jaz na outra margem, na Tróade. Tais incongruências levaram, por exemplo, Norwood, na senda de Verral, a supor que as duas ações formavam duas peças independentes, representadas em casas particulares e que posteriormente foram soldadas numa só para ser representada em público, no teatro de Dioniso. Entre os defensores da tese da «separate composition», avulta E. Delebecque que oferece uma explicação política, circunstancial, para o surgimento em cena de Polimestor: a queda de Anfípolis em dezembro de 424 forçou a mão do dramaturgo a atingir o coetâneo rei da Trácia, Sitalces, pelo viés daquela personagem<sup>594</sup>. Entre os apologistas não só da unidade como da perfeição formal da peça, destaca-se pelo vigor da sua valoração J. Mossman, que afirma: «it is innovatively and excitingly plotted and carefully structured... It should stand in the first rank of Euripides' work...»<sup>595</sup>. Para Conacher, o sacrifício de Polixena, longe de ser uma ação separada da tragédia de Hécuba, causa e define a vingança da sua mãe, não no sentido de a justificar, mas de gerar o contraste entre a sua dignidade e a sua insubmissão perante o grego vitorioso e a queda da Rainha, que ajoelha diante do inimigo para cumprir a sua vingança<sup>596</sup>. A coerência da peça centra-se nesse contraste entre a *arete* de Políxena e «the self-abasement» de Hécuba.

Outro detalhe aparentemente «estranho» desta peça é ver a personagem principal a discorrer sobre o peso respetivo da *physis* ou da *paideia* na formação do carácter do ser humano, imediatamente após ter tomado conhecimento do assassinio ritual da sua filha. É pouco verosímil pôr uma mãe idosa, apertada na tenaz do desespero, a filosofar com termos abstratos<sup>597</sup>.

Tocamos aqui, novamente, a problemática do perfil das personagens da tragédia: constituem tipos ou indivíduos? É possível matizar a dicotomia frisando, como J. Mossman, que a tragédia ao pôr em palco, por definição, gente excecional admite que os seus caracteres podem, por isso, combinar um ou mais tipos; o específico da tragédia reside, não no que é típico, no que é comum ou quotidiano, senão no que é

---

<sup>594</sup> Cf. Conacher, D. J. 1961 «Euripides' Hecuba», nota 1, pp. 1, 2.

<sup>595</sup> J. Mossman 1995 *Wild Justice. A study of Euripides' Hecuba*, p. 4. A autora atribui ao coro um papel fulcral na organização dramática, reconhecendo-lhe a função de «act-dividing», designadamente na ode (vv. 444 e ss.) cuja antístrofe final entrelaça através do tema da «mourning for children» a morte da filha Políxena com a descoberta do cadáver do filho Polidoro (*ibidem*, p. 83).

<sup>596</sup> Conacher, *op. cit.*, p. 26.

<sup>597</sup> Tal incongruência é notada pela própria personagem: Hécuba como que se desculpa dessa tirada, declarando essas interrogações anteriores bolhas, nugas inconsequentes («Mas estes pensamentos são dardos que o meu espírito atira inutilmente», v. 604). A tradução seguida é a de José de Melo Coelho 2008 *Hécuba*.

extraordinário. O carácter poliédrico das personagens trágicas devido à sua excepcionalidade compagina-se com a composição retórica das *dramatis personae*, isto é, a retórica de personagens como Hécuba constituem, não um entrave senão um modo de caracterização apanágio da arte dramática de Eurípides (por outros termos, o *ethos* da personagem *também* se deixa pintar pelos respetivos poderes verbais e capacidades persuasivas).

Além disso, o *modus operandi* do género trágico, as suas peculiaridades formais, a necessidade de tornar a personagem logo compreensível constroem o dramaturgo a uma espécie de simplificação ou estilização da realidade e do carácter, descurando os traços individualizantes como escórias de uma escultura. A crer na autora, ao público ateniense interessava mais saber que *tipo* de pessoa era a personagem que se apresentava em cena do que saber em concreto pormenores individuais<sup>598</sup>. Em todo o caso, o discorrer intelectual, a destrição do significado das palavras em meio do transe emotivo e patético é frequente em Eurípides como o atestam passos célebres de Medeia, Hécuba ou Fedra (em *Hipólito*), como se tem referido.

Caso se trate de uma tragédia de carácter, o seu centro unificador não pode residir senão na protagonista, no seu terrível sofrimento<sup>599</sup>. O enredo da peça pode ser perspectivado, entre outros pontos de vista<sup>600</sup>, como uma viva ilustração de um problema humano, muito pertinente e inequivocamente trágico, que o Coro formula nestes termos: «É perdoável quando alguém sofre males acima das suas resistências que ponha fim a

---

<sup>598</sup> Ver cap. «Rhetoric and Characterization», 1995 *Wild Justice*, pp. 94-141. Também para T. G. Rosenmeyer os dramaturgos «are interested in what is typical, in the generic, or, as Aristotle has it, in the universal» (1983 «Tragedy and Religion: The *Bacchae*», in *Oxford Readings...*, p. 371)

<sup>599</sup> «Human sacrifice and savage vengeance: such are the events of Euripides' *Hecuba*, linked only by the figure of Hecuba.», (sublinhado nosso) Gorgon M. Kirkwood 1947, «Hecuba and Nomos», p. 61. Sobre *As Troianas*, uma peça notoriamente não aristotélica (uma intriga sem ação, consistindo numa sucessão de episódios, ausência de *peripeteia*, um prólogo desconectado da peça, um epílogo sem fecho), também tem sido proposta a presença de Hécuba como dando unidade à peça (ver Lloyd «The Helen Scene in Euripides' *Troades*», p. 303); ou em Taltíbio ou no Coro (ver F. Dunn 1993 «Beginning at the end in Euripides' "Trojan Women"», p. 23). Uma interessante solução para essa questão da unidade ou falta dela é desenvolvida por Ann Suter, a qual considera a peça como possuindo a estrutura e conteúdo do «ritual lament» (Suter 2003 «Lament in Euripides' "Trojan Women"»). Julgamos ser possível aproximar esta perspectiva com a G. Murray: o drama é «a study of sorrow, a study too intense to admit the distraction of plot interest» (apud Dunn, *op. cit.*, pp. 23, 24).

<sup>600</sup> As perspectivas de leitura da obra podem-se elencar esquematicamente em cinco: *Hécuba* está impregnada de ironia; representa um manifesto pacifista; descreve o declínio do carácter nobre e bom; em vez, reafirma o heroico; gravita à volta do tema da nobreza e da constelação de valores como *philia*, *xenia* e *charis*. Cf. Stanton, G. R. 1995 «Aristocratic Obligation in Euripides' "Hekabe"», p. 13.



uma existência de desgraças» (vv. 1106 e ss.)? Outra variação do mesmo problema: o que faz a acumulação de provações, o excesso de dor ao ser humano?

Desse modo, sobressai o problema da vingança de Hécuba: é justificável por ser retributiva ou é excessiva e desajustada, segundo o prisma valorativo da audiência original? É ela selada por aprovação divina?

Se a nobreza com que Políxena se entregou ao sacrifício, atenuou a dor da matriarca como um refrigério moral («o relato da nobreza do teu gesto poupou-me ao excesso de dor», v. 593), a brutalidade da execução de Polidoro converterá a resignação em anelo de vingança: em vez da loucura ou do suicídio (que ensaia, a personagem com o mesmo nome, no termo de *As Troianas*), Hécuba escolhe a via da vingança. É uma das diferenças «psicológicas» (escolhemos o termo deliberadamente), em comparação com Medeia: a ninguém ocorre que esta filha da Cólquida se possa realmente suicidar (é verdade que nos versos 144-147, 225-227 insinua essa possibilidade, mas tratam-se de veleidades, de desabafos a que nem o Coro ou outras personagens dão crédito). Porém, como Medeia, a mãe de Heitor tem a solidariedade do Coro (um Coro de mulheres cativas), obtendo a sua aquiescência na montagem de uma armadilha a Polimestor.

A grande perplexidade da peça, repetimos, está em debater se Hécuba se encontra ou não justificada, devido ao terrível sofrimento que a alanceara, no cometimento da sua vingança sobre o trácio. O encontrar do cadáver de Polidoro, no qual concentrara as suas derradeiras esperanças, depois de arrebatada a vida de Políxena, gera um efeito cumulativo que precipita Hécuba na vertigem da vingança. Para muitos críticos, todo o capital de simpatia que a viúva de Príamo acumulara (na primeira parte, denota notável autocontrolo e estabilidade) contrai-se com o excesso da sua vingança, à semelhança da mulher de Jasão. Ora o binómio bárbaro/grego é na nossa opinião bem mais central em *Hécuba* que em *Medeia* (nesta última peça, três passagens, apenas).

Impõe-se deste modo ainda mais a questão em *Hécuba*: a protagonista excede toda a medida na sua vingança, se é que excede, porque é bárbara, estrangeira e mulher? A resposta à pergunta é, deve advertir-se já, como no caso de *Medeia*, marcada irrefragavelmente pela ambiguidade (pormenor a ter em atenção: Hécuba é troiana – para os gregos, a «barbárie» tinha graus, consoante os povos).

De facto, a paixão da vingança leva Hécuba ao disfarce, à astúcia, ao calculismo, a apontar ao lado fraco do inimigo (como Medeia) que no caso é a ligação de Agamémnon a Cassandra (já o Coro, no párodo, revelara o móbil: «Os teus interesses era Agamémnon quem os defendia, fiel ao leito da Bacante profética», v. 119). A eficácia da

retórica de Hécuba caminha lado a lado com a sua degradação moral: relembra a Agamémnon sem pejo as delícias da luxúria e francamente declara que, como mãe da concubina, deve obter a devida recompensa. A patente degradação da personagem comprovará uma característica que se aponta convencionalmente ao teatro euripídiano, a do rebaixamento dos caracteres (comparando-os com os de Ésquilo e Sófocles)<sup>601</sup>, refletindo o declínio do bom carácter na sociedade da altura, convulsionada pela Guerra do Peloponeso<sup>602</sup>?

Sob este ponto de vista, o comportamento de Hécuba conviria mais aos atenienses com que o autor se acotovelava nas artérias da grande cidade do que com o dos troianos de antanho. Nas palavras de Ch. Segal, «Euripides is showing to the Greeks the barbarization that is going on among them, even in Greece itself»<sup>603</sup>. Trata-se de uma das grandes linhas interpretativas da peça: lê-la sob o enfoque da Guerra do Peloponeso e das políticas bélicas internas de Atenas<sup>604</sup>. Pisamos novamente terreno típico do tragediógrafo: o terreno da ambiguidade.

---

<sup>601</sup> Relativamente a Sófocles, vale a célebre afirmação do estagirita, que é escusado repetir aqui; relativamente a Ésquilo, julgamos *bene trovato* a observação de Bruno Snell: «Se as grandes roupagens são características das personagens de Ésquilo, os andrajos são-nos das de Eurípides», Snell 1992 *A Descoberta do Espírito*, p. 156. Tal generalização metonímica entronca em peças como *Télefo*, cujas inovações provocaram a *verve* satírica de Aristófanes (designadamente em *As Rãs*).

<sup>602</sup> A aliança entre os Aqueus e o rei trácio Polimestor implicada na peça (representada, em nosso entender, entre 425 e 424 a. C.) refletirá a coetânea aliança entre os Atenienses e o rei Sitalces da Trácia. Os trácios eram considerados tão bárbaros e cruéis que Aristófanes coloca a ridículo, em *Os Acarnenses*, a política ateniense de recorrer ao auxílio trácio (e persa). Segundo a descrição de Tucídides (VII, 29), em 413, uma horda de gerreiros trácios, não chegando a tempo de embarcarem para a Sicília, como aliados nessa expedição ateniense, entregaram-se à mais sanguinária pilhagem, destruindo Micalesso, uma cidade beócia (um desastre mais completo do que qualquer outro, mais súbito e mais horrível, nas palavras do historiador). Já o ano de 427 fora particularmente brutal, com a aniquilação de Mitilene pelo exército ateniense, o traiçoeiro de Plateia por um seu aliado, Esparta, o massacre dos inimigos na ilha de Cócira feita pela fação democrata apoiada pelos atenienses que tinham a sua armada ancorada no cais da ilha e portanto os meios no terreno para impedir a chacina, crê-se. Para Reckford, é admissível o paralelo entre a Trácia de Eurípides e a África profunda (o Congo belga, senão estou em erro), como «heart of darkness» (célebre livro de J. Conrad) em que pessoas civilizadas estão inescapavelmente envolvidas (cf. Reckford, *op. cit.*, pp. 26-27). Atenas, em 426, era uma cidade repleta de refugiados rurais, devastada pela peste, pela escassez de alimentos, pela inflação, digladiada por lutas internas, onde campeavam a demagogia e corrupção. A esta luz epocal, não é de admirar que, segundo Conacher, o sacrifício de Políxena seja enquadrado de maneira a dar o retrato o mais desfavorável dos gregos – através do «appalling command» do fantasma de Aquiles ou através do arrazoado puramente político, cínico e secular de Ulisses, o qual substituiu, mui significativamente, Calcas (figura expectável nesse contexto sacrificial e dado o acervo mítico disponível), sacudindo desse modo qualquer «idea of religious necessity, or of supernatural blackmail, which would surely have provided the best excuse» (Conacher, *op. cit.*, p. 6).

<sup>603</sup> Ch. Segal 1990 «Violence and the Other: Greek, Female, and Barbarian in Euripides' Hecuba», p. 123

<sup>604</sup> Ver essa perspetiva em Vincenzo di Benedetto 1971 *Euripide: teatro e società*, pp. 138-143; para a consideração do drama como uma reação às primeiras grandes atrocidades da Guerra do Peloponeso, Mitilene, Plateia e Cócira, ver Katherine C. King 1987 *Achilles: Paradigms of the War Hero from Homer to*

Mas não são os temas grego/bárbaro ou mulher/homem ou o declínio do carácter que fundamentalmente interessam ao escopo do presente trabalho, mas o tema homem/deuses.

### 3.2. O motivo propulsor da peça: o sacrifício humano

Para bem começar, chamamos a atenção para a mola da ação trágica: o que desencadeia a situação trágica da primeira parte é a exigência *sobrenatural* de um sacrifício humano. O ponto é que o sacrifício de Políxena não é requerido por qualquer deus, mas pelo fantasma de Aquiles. No párodo, o Coro informa simplesmente: «Sabes que ele apareceu sobre o seu túmulo, revestido com as suas armas de ouro, e reteve então os navios que atravessam o mar, quando as velas já faziam pressão sobre os estais, fazendo ouvir este brado: «Onde ides, ó Dânaos, deixando assim o meu túmulo isento de honras?», vv. 110-115. O arauto Taltíbio dá conta depois de que a libação do «sangue puro e negro de virgem» foi ofertado por Neoptólemo ao fantasma do seu pai como propiciação, a fim de que as amarras dos navios do exército grego se soltassem e a viagem de regresso tivesse êxito, v. 535. Não são portanto elaboradas senão meramente sugeridas as razões rituais e míticas. A «revenge-play» que se vai desenrolar é catalizada por motivos de «sacrífice-plot».

Outra razão que poderia ter sido alegada (mas não foi), seria a suposta paixão de Aquiles pela filha de Príamo em vida, de algum modo concretizada ou compensada com o derramamento do sangue da virgem sobre o túmulo do herói. Segundo Hécuba, as razões de tal decisão eram puramente humanas, mas de outro tipo: resultavam de demagogia e anseio pelo poder: «Raça ingrata a vossa, que buscais com os vossos discursos os favores do povo (...) vós que não vos preocupais em ferir os vossos amigos molestados, contanto que digais algo que agrade à multidão», vv. 254-257.

Seria tentador opor o discurso eloquente e racional de Hécuba ao primitivismo tenebroso e inapelável do fantasma de Aquiles, senão nos lembrássemos, entre outras coisas, que o mesmo Coro que nos põe a par do «diktat» do fantasma de Aquiles, logo exorta vivamente Hécuba a arrimar-se ao socorro divino, a mover céu e terra: «Mas vai aos santuários, vai junto dos altares (...) clama pelo auxílio dos deuses celestiais e dos que habitam sob a terra...», vv.144-147.

---

*the Middle Ages*, p. 259, apud Thalmann 1993 «Euripides and Aeschylus: The Case of the “Hecabe”», nota 82, p. 159.

A avidez de honras *post-mortem* manifestada pelo espectro não parece ter o aval dos deuses aos olhos do Coro das cativas. O apelo do espectro é claramente reduzido a termos racionais por Ulisses (vv. 299-331), justificando o sacrifício como um imperativo de valores comunitários (a coesão grupal) sobre valores privados. É então congruente o protesto de Hécuba «Acaso foi a necessidade quem vos compeliu a fazer um sacrifício humano junto ao túmulo, lá onde convinha mais sacrificar bois?» (vv. 260-261). Deve-se ter presente que na audiência coetânea o sacrifício humano não constava do seu sistema axiológico. A única vítima humana admissível, segundo a justiça, não podia ser outra que não Helena! Não é descabido, a este propósito lembrar, que em *As Troianas*, Eurípides põe uma Hécuba destroçada, que se levanta do chão, a argumentar vigorosamente com uma Helena «gorgiana». Os argumentos desta Helena ultrapassam a palavra, envolvidos pela teatralização da sua beleza corporal e fraqueza feminina.

Retornando a *Hécuba*, na discussão que se gerou entre o exército aqueu, nenhum dos contendores invocou especificamente a vontade dos deuses, nem, em contrapartida, o veredicto da assembleia provocou qualquer conflito moral, grave, em qualquer dos heróis presentes: as razões apontadas pelo Coro são bem práticas e materialistas, o leito de Cassandra motiva Agamémnon e é em nome da «lança de Aquiles» (a honra devida ao guerreiro) que os dois filhos de Teseu defendem o derramamento de sangue da virgem. Por esta vez, falha a reputação de Atenas (os filhos do lendário rei ateniense são metaforizados como «vergôntes de Atenas») como defensora do direito e dos fracos (ao contrário de *Heraclidas* ou *As Suplicantes*). A intervenção de Ulisses, caracterizado desfavoravelmente como «homem de pensamento astucioso, dado à contenda, de palavras doces e adulator do povo» pende os pratos da balança para o lado da «lança de Aquiles»: o que diriam os gregos, a opinião pública grega, digamos, se «vítimas servis» levassem a melhor sobre «o melhor de todos os Dânaos» (a referência a Perséfone, diante de quem os gregos tombados em combate reclamariam a falta de gratidão dos aqueus sobreviventes, não é senão um adorno, *une façon de parler*: são os vivos, o interesse do grego vitorioso que lhe interessam)<sup>605</sup>.

---

<sup>605</sup> A satisfação do desejo do fantasma é encarada por Ulisses como uma *charis* devida a um *philon*, constituindo o cerne da sua argumentação. Por sua vez, Hécuba pede que Ulisses retribua a *charis* (convencendo a assembleia a recuar no seu propósito de sacrificar Políxena) que ele lhe deve por a rainha ter respeitado as leis da *xenia* (uma forma de *philein*) na sua pessoa, em situação análoga. É um tema que percorre a peça de uma ponta à outra (que laços de *philia* prendem os gregos aos trácios, Agamémnon a Polimestor, qual a natureza da *philia* que ligava os trácios aos troianos...) de tal modo que tem sido elegido como o tema reitor da peça, sendo a dimensão religiosa secundária – concordamos que o arbítrio do fantasma de Aquiles constitui um ensejo para testar a solidez desses laços. Em relação ao modelo

Aliás Ulisses, *in praesentia*, diante de Hécuba, não faz apelo a qualquer autoridade divina, expondo apenas *un fait accompli*. É deveras significativo que nos últimos versos (vv. 1289-92), voltando a soprar os ventos, Agamémnon deixe em silêncio a causa eventual desse retorno (fosse o fantasma de Aquiles, fosse a vontade dos deuses), exprimindo antes o alívio por deixar para trás tão pungentes sofrimentos. O modo como referem (ou não) os deuses contribui decisivamente para o desenho moral das personagens. É mais simples, para abordar a problemática religiosa da peça, tomar a *démarche* de considerar uma a uma as *dramatis personae*, considerando as suas referências ou alusões aos deuses.

### 3.3. As personagens e os deuses

#### 3.3.1. Ulisses

Ulisses é perfeitamente agnóstico e pragmático diante de Hécuba: apresenta-lhe o porvir do sacrifício da filha como um facto consumado, a que se deve resignar com dignidade («Tu sabes, decerto, como te compete agir... Toma consciência da tua força e dos teus males presentes. É necessário ser-se sábio mesmo nas desgraças», vv. 225-228). Condescende em ouvir Hécuba que lhe recorda a sua magnanimidade, quando, rainha de Troia, salvara Ulisses, que se colocara em posição de suplicante. Ao que parece, que Ulisses tenha, depois de desmascarado por Helena, recebido o tratamento de

---

homérico, ressalta por contraste a aquiescência pronta dos Aqueus à reivindicação de Aquiles *morto* perante a rejeição pronunciada por um tão altivo Agamémnon da reclamação da cativa Briseida por um Aquiles *vivo* e terrível (cf. Sousa e Silva 2005 «Philia e suas condicionantes na Hécuba de Eurípides», pp. 103, 104). Como se sabe, a desheiroicização de personagens lendários operada no teatro euripídiano (lembrem-se *Orestes* ou *Jasão* em *Medeia*) é um tópico relevado por muitos intérpretes. Contudo, na disputa entre chefes n' *A Ilíada*, não era ainda claro o papel fulcral de Aquiles no esforço de armas dos Gregos: poderiam pensar, no Quersoneso trácio, os supersticiosos soldados gregos que, se a ira de Aquiles fora devastadora enquanto vivo, como seria então depois de morto... Retivemos do artigo de Sousa e Silva, devido à importância que o assunto da retórica reveste na problemática da influência da sofística em Eurípides, as observações concernentes ao poder do *logos* na reunião entre os militares aqueus: o texto dos versos 117 a 140 enche-se de termos pertencentes ao campo lexical do uso da palavra na controvérsia de opiniões, culminando em *peitheí*, o atributo supremo do bom orador (*ibidem*, nota 8, p. 105). Nesse consílio de antanho, estaria trasladado o ambiente e vocabulário da *ekklesia* coetânea, convertendo os heróis da lenda em simples cidadãos «numa democracia conturbada e corroida já nos seus mais sagrados princípios» (*ibidem*, p. 104). O poder da palavra, do rumor e do dizer do povo transparece no arrazoado de Ulisses, nomeadamente, quando este alerta para os perigos de percepção pública de ingratidão, «para que não se possa dizer», v. 136... (*ibidem*, p. 105).

suplicante da parte de Hécuba e assim escapar a uma morte certa é uma invenção de Eurípides.

Se é assim, esta originalidade tem um propósito conspícuo: mostrar como uma bárbara, Hécuba, cumpre um preceito da moral e da religião gregas, e como um grego, trocados os papéis, não só repele as impetrações da suplicante, como, com impudente cinismo, alega que é próprio dos bárbaros não guardar a amizade e não reconhecer o valor («mas vós, ó bárbaros, ficai-vos sem considerar os amigos como amigos [em rigor, *philia* entre membros de um povo ou grupo], sem admirar os que morrem gloriosamente. Assim a Hélade prevalecerá enquanto vós haveis de receber o correspondente aos vossos princípios», vv. 328-331). Convém não perder de vista que o dever, seja de proteger os suplicantes, seja de enterrar os mortos ou permitir que se enterrassem, era uma obrigatoriedade grega e religiosa, formando o núcleo das leis divinas e pan-helénicas<sup>606</sup>.

Apesar de a argumentação de Ulisses ser tributária da lógica política e militar - prestando todas as honras ao melhor dos chefes, cimenta-se o *esprit de corps* das tropas (sendo o exército metáfora da «ondulante multidão»), ele aparece como o próprio rosto da hipocrisia. Kirkwood chama a atenção para o princípio, o *nomos*, em que consiste a argumentação de Ulisses, representante da maioria dos aqueus: a ruína espera os estados se o mais eminente dos seus chefes não receber mais honras que os seus inferiores. Ulisses racionaliza o código heroico<sup>607</sup>.

Contudo, esse princípio formulado com toda a clareza, é para Hécuba um tipo de *nomos* cruel e inadequado. É um *nomos* que não se coaduna com o *Nomos*, em maiúscula, que governa os deuses e que assegura o direito e a justiça entre os homens, como Hécuba fará ver a Agamémnon (vv. 799-805, o clímax do seu argumento, no ver de Kirkwood)<sup>608</sup>. Como se referiu, invertidas as posições («tocaste a minha mão como suplicante, conforme dizes, e a minha face envelhecida. Agora sou eu quem te toca de igual modo e te suplico então que não arranques dos meus braços a minha filha e não a

---

<sup>606</sup> Cf. J. Ribeiro Ferreira 1983 *Hélade e Helenos I — Génese e Evolução de um Conceito*, pp. 160-167 e 174-176. Para um conspecto nas noções de *philia*, *xenia*, *hiketes*, *arete*, *agathos*, no evoluir da cultura grega, ver Oliveira, Francisco de 1990 «O conceito de Amizade de Homero a Aristóteles» *Platão: Lísis*, pp. 29-49.

<sup>607</sup> Estaria desde já colocado em causa o sistema heroico homérico: em *Hécuba*, «Achilles becomes a vehicle for carrying to its logical and ultimate barbarity the Homeric system of using human prizes as a measure of *time*», Thalmann, *op. cit.*, p. 137. O código heroico predicava o respeito devido ao herói, mesmo após a sua morte.

<sup>608</sup> Kirkwood, *op. cit.*, pp. 64, 65.

mates. Há já mortos que bastem», vv. 273-278), o grego Ulisses atem-se a uma reciprocidade friamente legalista – «uma vez que salvaste a minha vida, salvo a tua e apenas a tua», surdo aos pungentes apelos da mãe que, viva, sem a filha, preferia morrer e, não a podendo substituir, deseja misturar o seu sangue com o dela («Levai-me antes a mim para a pira de Aquiles e desferi em mim o golpe sem misericórdia», «Então matai-me com a minha filha e tereis uma porção de sangue duas vezes maior para oferecer à terra e ao morto que o reclama», vv. 391 e ss.). Aliás, o rei de Ítaca faz ver que o sofrimento de Hécuba e das mulheres troianas tem o seu equivalente nas plangentes mulheres gregas, mães e esposas, e anciãos (vv. 321-325).

Se dúvidas houvesse acerca do cinismo de Ulisses, e da *intentio auctoris* de colocar a sua atuação sob uma luz desfavorável, elas dissipam-se diante da cautela ostensiva de ficar fora do alcance de Políxena, de modo a subtrair-se à esfera de ação de Zeus *Hikesios* («Eu vejo Ulisses, que tu ocultas a mão direita sob o teu manto e que volves a tua face de modo a que eu não toque na tua barba. Não temas: escapaste ao Zeus dos Suplicantes que estaria do meu lado», vv. 342-345). Nem Ulisses é um Creonte, nem Políxena é uma Medeia (comparar com a cena entre Creonte e Medeia, em que esta força Creonte a atender às suas súplicas).

### **3.3.2. Polimestor**

Se o agnosticismo, a ausência de um «discurso religioso», sofre de má reputação com a sua associação ao maquiavélico Ulisses, a tese da suspeição da religião como fenómeno derivado da «ignorância» cobra um apreço ainda pior ao ter como porta-voz um vilão como Polimestor (na galeria de vilões do teatro euripidiano, o rei dos trácios irmana-se ao rei de Esparta nas peças *Andrómaca* e *Orestes*). No seu surgimento em palco, aquele que matara a sangue frio Polidoro, movido pela mais baixa cobiça, declara a ruína da casa de Príamo um exemplo do desconcerto geral do mundo, favorecido e criado pelos deuses para que os ignorantes mortais, radicalmente inseguros, neles creiam e neles se refugiem. O homem crê nos deuses, não devido à ordem, mas devido à desordem do mundo: «Ó Príamo, o mais querido dos homens e tu, querida Hécuba, (...) os deuses amassam tais coisas para trás e para diante impondo a confusão para que, na nossa ignorância, os veneremos.» vv. 953-960. Na raiz da religião está o medo, o desconhecimento, a decepção...

Tal explicação, de índole psicológica e de visos «modernos», da origem da religião e do sentimento religioso (veneração), obteria outro impacto se saísse dos lábios de outra personagem que não Polimestor: certamente a audiência de então via na raiz de tal impiedade não qualquer elucubração intelectualmente esclarecida mas a mais crassa imoralidade, a de quem não se prende a princípios, a mandamentos divinos, a noções de honra ou de palavra dada, enfim, a qualquer decência, antes de se guia pelo mais cru interesse próprio e pela mais voraz ganância. As mentiras do trácio são desmascaradas e reduzidas a pó por Hécuba.

Ele é frequentemente comparado a Polifemo, vencido pela astúcia, ficando com os olhos vazados e na sua ira atirando dardos ao acaso. Ch. Segal vê nele também um perverso *deus ex machina* e uma paródia brutal ao cego vidente da verdade de *Édipo Rei*. Com efeito, Polimestor faz jus ao estereótipo do bárbaro estúpido, ao ser tão facilmente manipulado e enganado por Hécuba e o bando das mulheres cativas. Agamémnon não acreditava que tal vingança fosse possível (vv. 876-79): porém, a presa (*agran*, v. 881) dos gregos volve-se num predador selvagem (vv. 1077-79), tomado de fúria báquica.

Se apenas Ulisses e Polimestor contassem ou sobressaíssem, se, por contraste, se recortassem personagens suportando com o seu bom carácter sentenças pias, seria congruente ver no autor desta peça um apologeta: é espontâneo o leitor/espetador repelir num mesmo golpe a personagem antipática e as suas opiniões. Porém, um pensamento similar ao de Polimestor, que poderia ser assacado à impiedade de um bárbaro, é colocado na boca de Taltíbio.

### **3.3.3. Taltíbio**

Apesar de personagem secundária e anódina, reclama a nossa simpatia por, sendo grego e vitorioso, arauto do exército aqueu cuja função era a de transmitir simples e secamente ordens superiores, manifestar compaixão pela desdita de Hécuba, sentimento que embebe o seu relato do sacrifício de Políxena («Na verdade, ao contar-te agora as desgraças, os meus olhos irão chorar como no momento em que ela morreu junto ao sepulcro», vv. 519-520). Lembra que a velha cativa que tem diante de si, estirada no chão, esmagada pela dor, fora a rainha de Troia. Daí: «Ó Zeus, que hei de dizer? Não és tu que olhas pelos homens? Ou será que granjeias uma fama vã quando afinal é a



sorte que vela pelos homens em tudo?», v. 488-491. O verso 490 é considerado geralmente apócrifo, mas o acrescento, quem quer que o tenha feito, não rasga o tecido do texto: «uma fama vã (fictícia, pensando nós que a raça dos deuses existe)». Se Zeus não mostra que governa o mundo, é legítimo duvidar que os deuses existam. A *tyche* não é vista como uma filha de Zeus (segundo o verso de Píndaro, referido acima por Kovács), mas o seu oposto: mão alguma faz girar a roda da fortuna, ou seja, é imperscrutável a suposta providência divina. Também quando Agamémnon se interroga sobre se terá existido mulher mais infeliz, Hécuba replica: a não ser que fales do próprio infortúnio» (*tyche*), v. 786, isto é, da infelicidade em si.

#### **3.3.4. Políxena**

Não é só a um inimigo que a reviravolta do destino de Hécuba suscita perplexidade: «Tamanho, tamanho é o ultraje odioso indescritível, que contra ti lançou um deus», vv. 199-201, solta a doce Políxena, ao ouvir as novas de mau agouro pela boca da mãe, na esteira do que já dissera no prólogo o fantasma de Polidoro, trazendo à colação a tradicional ideia, já tida como arcaica, de que o excesso de felicidade suscita a inveja dos deuses (*phthonos theon*): «Algum deus te destrói (*phtheirei*), equiparando a felicidade anterior à presente ruína», v. 58. A mesma Políxena, veja-se, que dá conta amargamente que Ulisses se lhe torna inabordável, implicitamente fazendo fé no poder de Zeus protetor dos suplicantes: «escapaste ao Zeus dos Suplicantes que estaria do meu lado», v. 345. Se a apologética religiosa animasse a *intentio operis* da presente peça, Políxena seria a personagem conveniente para veicular essa mensagem.

No entanto, o que leva Políxena a entregar-se voluntariamente ao sacrifício é a inutilidade de «viver sem honra» («É que viver sem honra é uma grande desgraça», v. 378), a de prolongar uma existência de escrava e, também, a de preservar um senso aristocrático de dignidade na provação e na morte (a sua atitude «varonil» faz jus ao seu ilustre nascimento, como observa o Coro, v. 381). Políxena mostra o que vale diante da morte, preferindo uma morte digna a uma mísera vida. Assim aconselha a mãe a não resistir ao império da força bruta, a não padecer a humilhação de ser maltratada pela soldadesca: «não tentes lutar contra quem detém a força. Queres cair por terra?... É indigno de ti!», vv. 404-408. O comportamento heroico de Políxena, então, não é impelido por razões religiosas. Não espera qualquer recompensa celestial pela sua bravura e

abnegação: no além pagão, não se secam as lágrimas - Políxena dirá aos vultos de Heitor e de Príamo que Hécuba é «a mais infeliz de todas as mulheres», v. 423. De facto, a sua mãe ajusta-se ao paradigma da mesma desventura – ao contrário de outros heróis e heroínas do ciclo troiano (vejam-se os Atridas), ela não tem no seu passado nenhum ato «hybrístico» que reclame uma justa punição.

Num derradeiro gesto de bondade, provando que é, ao contrário de Cassandra, desprovida do dom da profecia, Políxena intenta consolar a mãe, assegurando-lhe: «(Polidoro) está vivo e, quando morreres, há de fechar os teus olhos», v. 430. Este verso, como tem sido notado, conecta a primeira à segunda parte da tragédia. Pode ser que, enquanto se apercebe que também Polidoro fora traiçoeiramente assassinado, tenha sobrevivendo à matriarca de Troia a recordação dessa tão humana e frágil garantia de Políxena, o que ajuda a explicar o vórtice de vingança em que mergulhou. Se é assim, se esse detalhe tem relevo, ganha em unidade a urdidura da peça e em congruência a psicologia da personagem principal.

O sacrifício de Políxena cobre de vergonha o exército grego, o qual não permanece insensível à sua atitude digníssima. É evidente, pois, que a generosidade e a nobreza da filha de Hécuba são feitas irradiar de modo a entenebrecer aqueles que a épica canta como heróis. Desde a primeira hora, Políxena mostra-se generosa e altruísta: mal sabe do seu destino, através da mãe, estremece não pela sua sorte mas pela da sua mãe «Ó desgraçada, que já tanto sofreste, tu que viveste todos os sofrimentos, mãe, triste existência a tua!», v. 199... E justamente a sua «coreografia», no momento da sua morte, atesta dignidade e nobreza, como o reconhecem os próprios aqueus (vv. 575-580). É lícito concluir que o sacrifício da princesa completa a subversão do tradicional binómio grego (civilizado)/bárbaro, provando a «barbarização» dos gregos.

É objeto de debate a eventual nota erótica do sacrifício da donzela. Para Ch. Segal, «The details of the sacrifice are highly eroticized»<sup>609</sup>, tendo em conta sobretudo os vv. 558-562. Concede que com esse gesto, presumivelmente, Políxena desejasse suscitar piedade e não luxúria, mas «it is hard to avoid the sexual implications» na perspetiva da inteiramente masculina audiência de soldados que fixa as belas partes (*kallista*, v. 561) do corpo feminino habitualmente cobertas. O cerne da tese de Segal é que a maior parte dos helenistas que exaltam a nobreza do carácter e do gesto da princesa troiana «fall into Euripides' trap», esquecendo que tal como Ifigénia, em *Ifigénia em Áulis*, ela comporta-se

---

<sup>609</sup> Segal, Ch. 1990 «Violence and the Other: Greek, Female, and Barbarian in Euripides' Hecuba», p. 111.

como a vítima ideal, não fazendo apelo ao seu estatuto de suplicante, não oferecendo qualquer resistência e «submissively acquiesces in serving and enhancing with her body the honor of a warrior»<sup>610</sup>. O relato de Taltíbio, aliás, insinua uma suposta beleza do sacrifício de uma virgem em detrimento da sua patente brutalidade. O que está realmente em foco ao longo da peça são a violência e a violação que a guerra traz às mulheres, a eroticização da violência da guerra: o sacrifício de Políxena e a escravatura sexual de Cassandra como concubina de Agamémnon são duas formas de violação sexual. O Coro, no terceiro estásimo, associa o estupro (figurativo) de Ílion com o rapto das troianas, arrancadas ao seu *oikos*, aos seus leitos conjugais e levadas como concubinas forçadas dos vencedores, baseando-se na analogia homérica entre o romper do véu (*kredemnon*) das muralhas da cidade e o rasgar do *kredemnon* que protegia a castidade da matrona.

Num livro precedente (1985), de chamativo título<sup>611</sup>, Nicole Louraux lê a tragédia grega sob o ponto de vista da polaridade masculino/feminino, dando grande relevo ao sacrifício de Políxena. O teatro trágico constitui um parêntese institucional, em que diante de uma audiência masculina se põe a diferença masculino/feminino para, num primeiro momento, a «brouiller» e depois reencontrá-la, já enriquecida pelo baralhamento, reafirmada e consolidada. Uma dialética, portanto, em que as polaridades se tocam e se misturam para, no último instante, recuarem para as respetivas posições, para os respetivos lados da fronteira. Quer dizer, avançando desde já para a conclusão, a morte trágica (suicídio das esposas e sacrifício das virgens) reconduz as mulheres às grilhetas da sua condição, restabelecendo o domínio dos homens sobre as mulheres.

Em geral, o sacrifício de donzelas reproduz a passividade da condição feminina grega: a morte é recebida da mão de outrem; destinada ao casamento (isto é, à «domestication»<sup>612</sup>), a *parthenos* vê a sua imolação como um casamento com Hades ou

---

<sup>610</sup> *Ibidem*, p. 114. Compare-se com a opinião de Conacher: «As she meets her death, Polyxena preserves her dignity, her impregnable sense of freedom, and avoids, above all, subjection to the enemy» (*idem*, «Euripides' Hecuba», p. 26).

<sup>611</sup> Nicole Louraux 1985 *Façons tragiques de tuer une femme*

<sup>612</sup> *Ibidem*, p. 67. Do termo metafórico, *polos*, poldra (*Hécuba*, v. 142), a autora desimplica a domesticação, a submissão ao controlo masculino que o casamento realiza e que o sacrifício ritual prolonga (*ibidem*, pp. 35-37). Ifigénia autodesigna-se como *moskhos*, vitela, de Hécuba (v. 206), preanunciando o seu estatuto de vítima sacrificial, dissolvendo as fronteiras entre humanidade e animalidade. O perfil ambíguo da princesa (nas palavras de Hécuba – simultaneamente noiva e virgem, nem esposa, nem virgem) torna-a a ilustração viva das interseções entre casamento e morte, casamento e sacrifício, sacrifício e violação sexual, características da *psique* grega, segundo Thalmann, *op. cit.*, pp 143, 144. Já o arguto Ovídio (*Metamorfoses* 13. 415) descrevia Polixena «plus quam femina virgo» (*ibidem*, nota 40, p. 143).

no Hades; no plano das representações do imaginário, o sacrifício é associado à perda da virgindade.

Políxena não se subordina logo a este modelo de passividade: audaciosamente, converte a necessidade num gesto de livre-iniciativa, aproximando o seu autossacrifício da «bela morte» guerreira. Neste ponto, convém referir que, para Loraux, o que é típico da morte sacrificial feminina (enquanto esposa, o suicídio da mulher deve realizar-se pelo enforcamento – a corda, o fio que remete para a tarefa doméstica da tricotagem, da tecelagem) é ser o golpe desferido na garganta (*laimos*). Ora Políxena, *virilmente*, expõe ao ferro o seu peito (*sternon*). Porém, a execução desse gesto viril, por inadvertência, desvela os seus seios, espetáculo que, repondo a sua condição feminina, quer dizer, a figura do seu corpo perante o olhar do exército masculino, leva a que seja golpeada no sítio feminino próprio, na garganta. Loraux mapeia os «lugares» do corpo feminino, as suas partes vulneráveis, sob a perspetiva de uma imagologia traçada pelas conceções e volições masculinas. A mulher trágica não escapa, nos seus gestos, nos lugares do seu corpo às limitações da sua feminilidade. O sacrifício da mais nobre e da mais audaz é associável ao casamento e ao desfloramento, isto é, sempre filtrado por vocabulário masculino. «Il fait bom tuer des jeunes filles en pensée, en recit»<sup>613</sup>, evidentemente, na perspetiva do auditório dos cidadãos masculinos.

Pode-se opor ao ponto de vista de Segal que, em primeiro lugar, pôr em evidência a índole submissa de Políxena equivale a um juízo de valor atualmente muito depreciativo (afinal, não passava de uma mulher submissa...). Além disso, não foi o suposto gesto de *strip-tease* que suscitou a admiração da soldadesca (que, segundo o relato de Taltíbio, imprecava de «covardes» aqueles que hesitavam em prestar a devida homenagem «a esse coração extraordinário, a essa alma de eleição», depondo uma coroa sobre o seu cadáver), mas a *aristeia*, a honra ou a dignidade aristocrática que patenteou<sup>614</sup>: como nota

---

<sup>613</sup> *Ibidem*, p. 12. Já foi observado, contudo, que nem todas as vítimas eram femininas e nem todos os algozes masculinos. Menexeno (filho de Creonte em *As Fenícias*) é um donzel e, em *Erecteu* de Eurípides (fr. 360 k), Praxíteia justifica a imolação das suas *filhas* (do seu casamento com Erecteu, não nasceram varões) em nome da preservação da autoctonia de Atenas (ameaçada de guerra pelos Eleusinos).

<sup>614</sup> A aclamação e simpatia dos militares podem ser explicadas como sendo desencadeadas pelo reconhecimento na vítima feminina do valor heroico (masculino) de enfrentar a morte corajosamente. Por outras palavras, o soldado grego viu Políxena como um dos seus (cf. Thalmann, *op. cit.*, p. 147). Todavia, não é possível que a soldadesca tenha admirado a atitude da princesa enquanto mulher corajosa e aristocrática, em vez de ver nela a reprodução de valores heroicos masculinos? Admirado um heroísmo de matiz «feminino». Certamente, é possível imaginar que os homens atores e espetadores desse século estavam menos polarizados do que os críticos atuais. Por outro lado, procedendo a uma «psicanálise» dos

Sousa e Silva, a recusa de ser amparada pelas mãos do corpo de elite dos Argivos denota seja a sua honra de donzela (não quer ser tocada por qualquer homem), seja o seu orgulho de troiana<sup>615</sup> («que ninguém toque no meu corpo...»; «Deixai-me livre, pelos deuses, quando me matardes, para que eu possa livre morrer», vv. 548-551). O recato que demonstra ao recobrir-se enquanto expira mitiga senão anula a suposta carga erótica anterior (v. 570). Também Hécuba, *uma mulher*, louva não essa suposta submissão senão a nobreza da sua atitude que a poupou ao excesso de dor (v. 593). Por outro lado, até que ponto era erótico, *nesta situação*, o rasgar das vestes e o mostrar dos seios?

J. Mossman pensa que o gesto é guerreiro (como quem quer enfrentar a morte de peito aberto), pretende invocar a relação mãe-filha (F. Zeitlin pensa também, sem escamotear a nota erótica, que o gesto mostra «her intrinsic identification with her mother's body»<sup>616</sup>) e o termo de comparação da estátua desloca a situação para um contexto funerário e não erótico<sup>617</sup>. Aliás, não parece que os críticos citados por Ch. Segal tenham olvidado, quer a brutalidade da guerra, quer a especial vulnerabilidade das mulheres a essa brutalidade. A beleza estatuária do momento pode ser interpretada, por outro lado, como mais uma forma de questionar e virar do avesso a distinção entre grego e bárbaro, que é uma das chaves do significado da peça, preconizada e encarecida por Segal: conclui Pagani que «o poeta exhibia diante do auditório o ideal helénico da eurtmia física e moral, interpretado desta vez por uma jovem bárbara»<sup>618</sup>.

Em relação a Loraux, é conveniente lembrar que o «sangue derramado» na tragédia não é exclusivamente feminino. Que deleite trágico pode o auditório masculino

---

motivos, de tonalidade mais pragmática, pode-se argumentar que, se Políxena com o seu sacrifício voluntário eximiu o exército grego da sua «blood-guilt», a homenagem exprime antes um alívio psicomoral...

<sup>615</sup> Sousa e Silva 2005 «Sacrifício voluntário: Teatralidade de um Motivo Euripídiano», p. 151. O motivo conhece variações significativas: Macária surge em cena sem ter sido anunciada e o seu sacrifício não é glorificado posteriormente por um mensageiro; em contrapartida, o destino de Políxena é prefigurado no prólogo e o mensageiro Taltíbio, em longa *rhexis*, enaltece a sua nobreza; a atuação de Macária prima pela sobriedade enquanto Políxena é exuberante e melodramática; em *Ifigénia em Áulide*, o acento desloca-se para as reações das diversas personagens diante da necessidade do sacrifício da filha de Agamémnon, para a sucessão marcada pelo suspense das peripécias; diante dos dados disponíveis, é verosímil que o episódio de Macária seja uma inovação de Eurípides (como defendem Wilamowitz, Méridier), o que não acontece com Políxena ou com Ifigénia. É provável que com Macária «Eurípides apenas ensaiasse um motivo a que deu mais tarde fôlego pleno» (*ibidem*, p. 137). Essas figuras apresentam um recorte ideal, de personificação do ideal, de *arete*, o que autoriza alguns intérpretes a deduzirem que não representam a vida real, contemporânea da Guerra do Peloponeso (ver, por exemplo, B. Snell 1983 «From Tragedy to Philosophy», p. 403).

<sup>616</sup> Zeitlin, Froma 1991 «Euripides' Hecabe and the somatics of Dionysiac Drama», p. 75.

<sup>617</sup> Mossman *Wild Justice*, pp. 145-159. No crescendo do *pathos*, pelo menos no período clássico da tragédia, o erotismo deliberado está ausente (*ibidem*, p. 159).

<sup>618</sup> Apud Sousa e Silva, *op. cit.*, p. 152.

auferir da morte ao masculino, do seu «mesmo»? Os exemplos de Políxena, Macária ou Ifigénia atestam que a *aristeia*, a coragem e a glória não são atributos exclusivos dos varões. É quase automático a este respeito referir o carácter, no duplo sentido da palavra, da Antígona de Sófocles. A tragédia de Eurípides dá espaço a um tipo de *kleos gunaikoi*, mesmo se o golpe do cutelo trespassa a garganta e não o peito. Dando crédito à recorrente interpretação do Eurípides ironista, que suspeita do heroísmo masculino tradicional, não se vê como um heroísmo viril protagonizado por mulheres de gládio na mão, plasmado em palco, não fosse logo descodificado como uma depreciação.

Volta, assim, a fazer sentido recolocar a distinção entre criticismo social e ativismo social no teatro e em Eurípides, em especial, na temática feminina. O sacrifício de Políxena é na ação dramática desenvolvido de modo a pôr em realce a nobreza irrecusável da filha de Hécuba, sob um fundo de desolação e de mesquinhez moral. Deve dar-se fé ao relato do mensageiro que não tinha qualquer vantagem em distorcer os factos. É provável que, no quadro global da peça, a luminosidade da personagem sirva, através de um efeito de contraste, para tornar mais espessas as trevas: a exigência sacrificial escolhe alguém que deixa perplexos e desconfortáveis os gregos (no texto, o exército grego; no anfiteatro, provavelmente, *les citoyens*).

De entre os gregos, aparecem em palco Ulisses e Agamémnon. Ao contrário de Ulisses, o rei de Micenas escuda a sua ação com referências aos deuses e à justiça. Comentaremos a sua atuação, sob esse prisma, em conjunto com a de Hécuba.

### **3.3.5. Hécuba**

O que se impõe dizer acerca da protagonista no seu discurso em relação aos deuses, é que não se verifica um registo único. Uma das marcas mais típicas do teatro euripidiano é, como se tem dito, a de colocar na boca de personagens suas, frequentemente femininas, em *rheseis* longas, doutrinas e reflexões abstratas e filosóficas. Um desses exemplos, entre os mais conhecidos (vv. 786-845), debruça-se sobre as candentes questões da justiça e dos deuses, e do poder da *Tyche*. Ao querer cativar Agamémnon para o seu lado, Hécuba apela para as leis divinas que Polimestor sacrilegamente violara. Enfatiza que o trácio foi o mais sacrílego dos homens, superlativando o seu ato como o mais sacrílego dos crimes. É que ele não temeu, fosse o poder dos deuses íferos, fosse o dos deuses celestiais. Proclama que, a despeito de as

troianas serem escravas e indefesas, os deuses são poderosos «tal como a lei [*Nomos*] que sobre eles governa. Na verdade é por essa lei que acreditamos nos deuses e que vivemos, com o nosso discernimento entre o que é justo e o que é injusto» (vv. 799-801)<sup>619</sup>.

Note-se a adversativa que liga a impotência das escravas ao poder dos deuses e da lei, isto é, os mais fracos podem e devem lididamente arrimarem-se ao poder, ao auxílio dos deuses.

O sabor filosófico destas sentenças é indiscutível. No primeiro segmento, postula-se que existe uma lei acima dos deuses, que os governa e a que eles se submetem. Não são os deuses os autores e os guardiães da lei moral. Parece kantiano: não é a religião que funda a moral, mas a moral, autónoma, que legitima a religião. Isolada a frase, essa lei parece a *dike* esquiliana, mas sem a companhia de Zeus; ou o *Logos* heraclitiano ou estoico, mas sem os respetivos Fogos divinos. A frase seguinte parece torcer o pensamento para um plano antropológico-social: essa lei através da qual acreditamos nos deuses pode ser o costume, a convenção social e moral e daí teríamos tantos deuses quantos os costumes... Porém, a seguir, retoma-se o registo convencional e tradicional sobre a religião: «Se tal lei, aplicada por tuas mãos for corrompida e se não forem castigados aqueles que assassinam hóspedes ou que se atrevem a roubar os templos dos deuses, não haverá equidade entre os homens» (v. 802-804). Repare-se como se equipara o assassinato de hóspedes à pilhagem de templos, estreitando o vínculo entre os mandamentos basilares da religião tradicional e a justiça.

A eloquência da rainha desfralda as bandeiras da religião e da compaixão para suscitar os mais nobres sentimentos: pede, por fim, a Agamémnon que adote a posição distante e objetiva do pintor, focando os males da «mais infeliz das mortais». Porém, tão elevadas palavras não encontram eco em Agamémnon que esboça um movimento de recuo, querendo esgueirar-se, escapar-se dali.

Então, lamentando que, de entre todos os conhecimentos, apenas o domínio da *peitho* seja útil e eficaz (é inegável a crítica contundente à persuasão, à arte de convencer através de palavras aduladoras, numa palavra, à retórica, cuja técnica os sofistas ensinavam mediante pagamento), Hécuba recorre ao poder do sexo, ao leito de

---

<sup>619</sup> Acerca deste passo, vale a observação que Lloyd faz relativamente à oração (vv. 884-888) d' *As Troianas*: «It is indeed true that a queen in the heroic age would not have expressed herself in this manner» (Lloyd 1984 «The Helen Scene in Euripides' *Troades*», p. 309).

Cassandra<sup>620</sup>. Repare-se que, segundo os vv. 816-818, a *Peitho* é declarada hiperbolicamente a única tirana da Humanidade, acentuando-se a sua venalidade. Essa viragem no seu discurso é muito significativa para a problemática que nos ocupa. O fator divino é ulteriormente arredado por Hécuba na prossecução da sua vingança. Não mais apelará à justiça divina e ao concurso dos deuses.

Terá sucedido aqui uma «desilusão»? Recordemos que, quando Ulisses lhe confirma o sacrifício de Políxena, ela censura vivamente o deus supremo: «E Zeus que me não destruiu – pelo contrário, fez-me viver a fim de que eu, desgraçada, veja males maiores que os meus próprios males» (v. 232-233).

Em todo o caso, o papel desse eclipse da referência aos deuses no desenvolvimento do drama é suscetível de interpretações divergentes: contribuiu para que Hécuba se entregasse sem peias ao frenesim da vingança (os deuses funcionariam como travão à desmedida da vingança), ou, ao invés, o desforço escolhido por Hécuba enquadrar-se-á no âmbito da justiça retributiva (proporcional ao crime de Polimestor), justificável pela moral heroica e pela religião tradicional gregas?

Antes de tentar responder a estas questões, importa verificar que, após a referência a Cassandra, Agamémnon dispõe-se a ajudar Hécuba nas condições seguintes: «Eu tenho compaixão de ti... E quero, para satisfazer os deuses e a justiça, que o hóspede sacrílego receba punição, se ela for dada de modo a te satisfazer e sem que pareça ao exército que foi por causa de Cassandra que eu decidi a morte do senhor da Trácia», vv. 850 e ss. E sublinha bem até onde a sua benquerença pode ir: «Tu vês que eu estou desejoso de acorrer em teu auxílio e te ajudar com rapidez, mas serei lento, se os Aqueus me vierem a criticar», vv. 861-863. Implicitamente, o rei de Micenas reconhece que a causa de Hécuba é justa, que estão do seu lado «os deuses e a justiça», mas...

De facto, deuses e justiça permanecem em segundo plano no confronto com as delícias do leito e o favor e o apreço da «multidão». O discurso religioso não surte efeito, não é eficaz. O rei de Micenas é inteiramente franco com Hécuba, como aliás o fora Ulisses. Não era difícil sê-lo diante de uma velha cativa. Há quem veja na caracterização

---

<sup>620</sup> Ruth Scodel chama a atenção para o lado perturbador, para uma audiência *moderna*, de tal manobra de Hécuba «because the blurring of Cassandra's status requires a blurring of the distinction between rape and a consensual relationship. Even if concubinage could create some of the affective and moral ties associated with marriage, Cassandra has not been given by her family to Agamemnon, nor has she given herself as a hetaera could. The relationship is based on force, yet Hecuba's argument ignores that force», *idem* 1998 «The Captive's Dilemma: Sexual Acquiescence in Euripides Hecuba and Troades» p. 138. Em tempos mais puritanos, notava-se também a sordidez, o mau gosto do expediente (cf. Kirkwood, *op. cit.*, p. 66).



de Agamémnon laivos de ironia. De qualquer modo a eventual comicidade da personagem desvanece-se no contexto mais largo da peça, escuro e horrível.

Ele está entalado entre duas lealdades, a *philia* por Hécuba como mãe da sua amante, e a do exército que considera o trácio um *philos*, um aliado. Mas a sua irresolução não o absolve de patente covardia moral. Hesitante, fraco e contemporizador, mostra, todavia, um nível de decência humana que o eleva em contraposição a Ulisses, implacável na sua *real politic*. É o mais decente dos gregos, afinal, pensamos. Condescende até em sepultar conjuntamente os irmãos mortos (gesto que assumia então um cunho sagrado), se o exército não se puder fazer ao mar (cf. vv. 894-904).

Diversamente, Kirkwood considera que é a «Agamemnon's callousness toward principle» que leva Hécuba a abandonar *Nomos* e a personificar a *Peitho*, inteiramente despojada de conteúdo moral. Tivesse Agamémnon a energia e a coragem de fazer respeitar a justiça, punindo Polimestor, ter-se-ia evitado a atroz vingança de Hécuba<sup>621</sup>.

Segundo o chefe da expedição grega, é um deus que por então não enviava brisa favorável: pode-se deduzir que o derramento do sangue de Políxena não surtira efeito. Pode-se deduzir também que o deus suspende a sua ação, irado possivelmente pelo comportamento do exército argivo, permitindo que Hécuba desfechasse a sua terrível vingança. De facto, é significativo que os ventos retornam depois de consumada a represália («Eis que se faz sentir o sopro dos ventos que nos conduzirão a casa», v. 1290, informa Agamémnon, mas sem atribuir causação divina). Assim a *vendetta* estaria de algum modo caucionada pelos deuses. Contudo, esta linha de interpretação seria mais fundada se houvesse mais citações a recheá-la, se fosse mais explícita a caução divina.

A evidência textual suporta, por outro lado, que os deuses íferos intervêm de algum modo. No prólogo, o espectro de Polidoro<sup>622</sup> afirma que rogou aos deuses do mundo subterrâneo a obtenção de uma sepultura, o ser recolhido pelos braços da sua mãe, tendo alcançado tal mercê, vv. 49-52. Competia aos deuses íferos conceder ou não sepultura: é essa a sua esfera de ação, a do reino subterrâneo. Ao privar de sepultura o cadáver de Polidoro, atirando-o ao mar, depois do assassinato, o trácio acrescenta o insulto à injúria, por assim dizer.

---

<sup>621</sup> Cf. Kirkwood, *op. cit.*, p. 66, 67.

<sup>622</sup> Deve-se notar que esta personagem que enuncia o prólogo não regressa mais à ação. Os prólogos euripidianos (em geral) têm incorrido na censura, desde a Antiguidade, de serem demasiado didascálios, minuciosa e friamente informativos, desprovidos de emotividade trágica. Em relação à sátira dos prólogos das peças de Eurípides n' *As Rãs*, ver Sousa e Silva 1997 *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, pp. 229-250.

Não nos parece, contudo, que tornando possível a descoberta do corpo de Polidoro, condição da descoberta da perfídia de Polimestor, os deuses do Hades estivessem a fazer a sua parte para que a justiça divina, englobante, se cumprisse com a punição do sacrílego Polimestor. Não parece haver concerto entre os deuses da terra e do céu. Aliás, após a aparição do fantasma de Polimestor que Hécuba assimila a um sonho, a mãe impetra em vão aos deuses ctónicos a salvação do seu filho («Ó deuses infernais, salvai o meu filho, única âncora que resta da minha vida», v. 79). A assistência sabe o que Hécuba ainda ignora, que ele morrera, percebendo assim a vanidade da súplica da troiana.

De facto, Hécuba decide confiar no poder do sexo, na sua astúcia e na solidariedade feminina (cf. vv. 884 e seguintes), prescindindo de apelar à ajuda divina. Ao contrário de Medeia, Hécuba não dá mostras de estar segura de ter os deuses sempre pelo seu lado ou que é agente da justiça divina: «Fiz justiça por minhas mãos» (v. 1052), eis tudo. Aliás, o termo da peça não invoca os deuses ou Zeus como em *Medeia*, mas a «inflexível necessidade» (*sterra ananke*, v. 1295) que firma as grilhetas da escravatura das mulheres do Coro. Saliente-se que, em confronto *tête à tête* com Polimestor, desaparece a referência à dimensão ímpia das infâmias do senhor da Trácia, confinando-se a objurgatória a um nível puramente humano, retórico, tribunício («O que tenho a dizer está neste meu exórdio. Dirijo-me agora a este homem e passo a responder com os seguintes argumentos.», vv. 1195 e ss.). A cena final em que Agamémnon surge como juiz entre Hécuba e Polimestor remete para o tribunal e seus acalorados pleitos.

Na sua vez, Hécuba inicia a sua defesa, acusando o divórcio do discurso em relação à verdade e ao bem: «Agamémnon, entre os homens nunca devia a língua prevalecer sobre as ações. Pelo contrário: se alguém praticasse atos virtuosos deveria falar com virtude, mas se cometesse iniquidades, as suas palavras haviam de soar a falso e jamais poder louvar o que é injusto», v. 1187-1191. Veja-se como tal discurso volteia sobre o eixo *pragmata-logos*, dicotomia discutida pela sofística.

Não obstante, o «sobrenatural», um «sobrenatural» pouco pio, intervém na esticomitia final sob a forma de profecia. Como em *Medeia*, o final é cheio de ódio, do mais desabrido ódio. É abrupto, azedo, desolador. A profecia não é uma nobre e sacra possessão mântica, mas uma arma de arremesso, uma forma de vingança. O patético Polimestor, sem que nada o prefigurasse, torna-se num Tirésias travestido (pois também é adivinho e cego) que atira as suas profecias como dardos certos contra Hécuba (introduzindo o *aition*, a transformação desta em cadela de olhos de fogo) e Agamémnon.

O mais decente dos gregos na peça (há que retirar Taltíbio de consideração devido à sua posição subalterna e comparar o irmão de Menelau a Ulisses, a Neoptólemo, aos filhos de Teseu) saberá que será assassinado às mãos da mulher. Se o perjuro e rapace Polimestor merece ser expulso do convívio dos homens, abandonado numa ilha deserta (é um *apolis*), este Agamémnon de *Hécuba* não merece ser engolfado num «banho de sangue», v. 1281.

Não será a posterior metamorfose de Hécuba numa cadela de olhos de fogo a prova da sua desumanização, da sua descida à barbárie? Não tivesse Hécuba infligido a morte aos filhos de Polimestor, se parasse na mutilação deste, a simpatia que esta personagem atrai no leitor/espetador *atual* ter-se-ia mantido intacta. Evapora-se o capital de simpatia que a esposa de Príamo acumulara como vítima quando ela e as cativas troianas matam cruelmente a descendência de Polimestor? Transforma-se aí o carácter de Hécuba? A resposta a essas questões passa, como sempre, por conjecturar como reagiria a audiência da época.

Assim, J. Mossman pretende contestar a visão quase consensual<sup>623</sup> de que «the vengeance against Polymestor is an act of unqualified barbarity and the prophecy of Hecuba's transformation into a dog is in some sense a symbol of the dehumanization which she has already undergone on stage», afirmando que para Eurípides e o seu público a vingança de Hécuba era inteiramente aceitável. Somos nós que tendemos a ver na vingança, por si só, algo de automaticamente condenável<sup>624</sup> enquanto os gregos consideravam naturais e morais os atos de vingança, ponderando os motivos, a justeza ou a adequação da resposta. A pintura repelente que traça de Polimestor tem como objetivo tornar convincente a vindicta de Hécuba (talvez, julgamos, explorando os arreigados *prejugées* antitrácios do público ateniense). Ela é mimética e retributiva, em vez de sinistra aritmética: em primeiro lugar, são dois os filhos de Polimestor como dois eram os filhos que Hécuba perdeu. Em segundo lugar, como Hécuba, a mãe de cinquenta filhos, ficara sem descendência, o mesmo sucederá ao trácio.

Como se viu em relação a Jasão, o mais assustador para o varão grego era ficar despojado de descendência. Porque não assentir com o Coro quando assevera, ao ver iminente a vingança de Hécuba sobre o trácio: «Quando alguém acumula a dívida para

---

<sup>623</sup> Por exemplo, Martha Nussbaum 1986 *The Fragility of Goodness*, pp. 408, 414-16.

<sup>624</sup> «(...) the idea that Hecuba undergoes a great change for the worse in deciding to be revenged on Polymestor depends on the idea that revenge is a bad thing, automatically culpable in moral terms», Mossman, *op. cit.*, p.169.

com a justiça e com os deuses, funesta é a desgraça que o atinge, sim funesta» (vv. 1027-1030). É dura, mas é lei, é brutal, mas é justiça, à maneira grega.

O modo como Eurípides expõe o ato da vingança não torna clara esta interpretação. Não é a vingança em si, mas o modo que assume. O Coro não explode em exultação. Permanece inteiramente solidário com Hécuba, dispondo-se até a prestar auxílio ao ouvir o esbravejar do rei trácio («Queres que caiamos sobre ele? É que o momento pede que ajudemos como aliadas Hécuba e as troianas, vv. 1042-1043), até à altura em que sabe pela voz de Hécuba que ela matou os filhos do rei trácio. Se é pelo Coro que transparece a intenção do autor dramático, Eurípides não aplaude nem justifica: porém, se o Coro não aprova, também não se indigna demasiado. Lamenta Polimestor – «Ó infortunado, que feitos cruéis sobre ti praticaram» obtemperando imediatamente «A quem como tu cometeu ignomínias [um deus, quem quer que ele seja, com dureza aplica terríveis castigos], v. 1085»; e quando o trácio insulta as mulheres como escumalha que nem o mar nem a terra alimentam (vv. 1178-1182), elas como que se demarcam do feito de Hécuba «Não sejas insolente. Por causa da tua desgraça, não envolvas na mesma crítica toda a raça das mulheres», vv. 1183-1184.

Por outro lado, é significativo que o Coro não recue de assombro ou de indignação perante tal ato, como o Coro das mulheres de Corinto fizera diante da vingança de Medeia, assim como Agamémnon, interpelando Hécuba, não se sintia particularmente lesado na confiança que nela depositara (cf. vv. 1129-1131). Faz toda a diferença que o infanticídio, apesar de condenável, acometa as crianças dos outros.

Na verdade, Hécuba e as suas cúmplices, mulheres e escravas como ela, saciam-se, cevam de maneira horripilante o seu ódio na carne de Polimestor e filhos. O pormenor descritivo é macabro. Polimestor julga que deixando para trás os corpos dos filhos que as troianas trespassaram com a lâmina das espadas, elas, «Bacantes do Hades» «irão dilacerar os seus corpos e oferecê-los, uma vez expostos nas montanhas, como sangrenta e selvagem refeição aos cães», vv. 1076-1079 (tal *sparagmos* ecoa os vv. 716-720, onde Hécuba acusa o trácio de ter dilacerado e desmembrado o corpo de Polidoro<sup>625</sup>). Ninguém julga que o trácio exagera quando descreve assim a mutilação de

---

<sup>625</sup> ... «poetic justice», no dizer de Segal. Também assinala o nexa entre a violência feminina e o espaço das montanhas, o qual esbate a distinção familiar entre o *oikos* e o exterior hostil, embora antecipe que o espaço doméstico (as tendas, na parte final) provará ser tão selvático quanto as montanhas (Segal 1990 «Violence and the Other...», p. 121). As analogias com *As Bacantes* passam pela permuta sacrificial entre ser humano e animal. O sacrifício de Políxena, na vez de um animal, um boi (vv. 260-261), tem como contraparte a transformação de seres humanos homicidas nos seus equivalentes animais: o trácio, cego,

que foi alvo: «Agarraram nos alfinetes de seus pregadores e cravaram-mos nas minhas desgraçadas pupilas até as pôr em sangue», v. 1170. A ideia que se tem (a rever, ao que parece) é que os atenienses não eram os romanos do Coliseu, sedentos de espetáculos sangrentos e que não exultariam com a perdição de Polimestor nesses tratos...

As cúmplices de Hécuba são descritas como «cadelas assassinas», v. 1174, e ao profetizar a metamorfose o trácio estava animado pela ânsia de vingança a qual, naturalmente, não se deleita no que se pode conceber como recompensa da sua inimiga, sublinhe-se. Não se afigura assim que a transformação de Hécuba em «cadela de olhos de fogo» traduza uma espécie de heroicização. É verdade que a própria Hécuba parece não se importar nada com esse prognóstico. Sob o ponto de vista comportamental ou psicológico, ela está a desfrutar da delícia da vingança e pode ter essa profecia na conta de um «bluff», dardejado por um inimigo em desgraça.

Contudo, esta leitura é posta em xeque por J. Mossman, como se referiu já, que chama a atenção para a multiplicidade das valências que a metáfora canina assume no imaginário e no mito grego. Trata-se de «an ambivalent animal», conotando conjuntamente selvajaria e ação justa contra ladrões e outros desordeiros (lembrar a imagem do cão de guarda de Platão, *Rep.* 375 A). Refere a anedota relatada por Diógenes Laércio (6.60) em que o seu homónimo, o cínico, teria esclarecido Alexandre sobre a razão de ser do seu epíteto, explicando que o chamavam de cão porque rastejava diante daqueles que davam, ladrava aos que nada ofereciam e mordia os maus. Transposta a metáfora para a atuação de Hécuba, vem a dar que, reduzida à condição de suplicante (perante Ulisses, primeiro, e depois perante Agamémnon), a ex-rainha manteve a capacidade de morder o seu carrasco: a revelação do cadáver de Polidoro teve o condão de transformar esse Argos velho num Cérbero terrível...

Pode ser que a metamorfose canina de Hécuba não implique automaticamente a condenação perentória da forma que a sua vingança assumiu. Pode ser que essa transformação não conote unidimensionalmente a selvajaria em que a protagonista descaiu. Contudo, na esticomitía, logo que Hécuba confessa o seu regozijo, Polimestor replica que não saboreará a sua satisfação por muito tempo, despenhando-se do mastro

---

não pode senão tornar-se num quadrúpede, numa fera das montanhas pronta a saltar sobre a carne da presa (vv. 1056-60; 1071-73) enquanto as troianas são um polvos enleantes, essa imagem de astúcia e dolo (vv. 1162-1164) (*ibidem*, pp. 120, 121). Sempre atento às conotações sexuais, Segal descobre na cegueira de Polimestor uma castração simbólica, na sequência da destruição dos seus dois filhos masculinos. O rumo e a tática da vingança de Hécuba apresentam marcadas semelhanças com as etapas da vindicta de Medeia (*ibidem*, p. 122).

do navio e sofrendo essa metamorfose. É uma profecia de retaliação. Diante do desdém de Hécuba, logo acrescenta, para magoá-la de facto, que uma filha sua, Cassandra, morrerá às mãos de Clitemnestra, «cruel guardiã da casa», uma «cadela», dizemos, que estraçalhará a carne da sua carne. Sendo verdade que, como diz C. Segal, «The dynamics of the plot consist in the abrupt reversal of the female from victim to agent»<sup>626</sup>, mutação que assume a forma de mulheres em fúria, de uma violência feminina coletiva, agora o *male* tira desforço ao anunciar a morte de *uma mulher* às mãos de *outra*, da filha de uma «cadela» por uma outra, destapando uma brecha na solidariedade de género.

Então a vingança de Hécuba não fecha o ciclo e é difícil de conceber que o remate da peça suscite algo mais do que piedade e terror (em vez de alívio e gáudio por o vil e cruel trácio ter sido justa e ferozmente punido). A referência às Danaides e às mulheres de Lemnos (vv. 886-887), feita por Hécuba como prova de que mulheres unidas podem conseguir os seus intentos de vingança, não cauciona a matança de crianças, mesmo os filhos do inimigo. Justificaria a eliminação de maridos, o que, aliás, segundo *Coéforas* vv. 631-645, é um ato dos mais nefandos. Como reconhece a autora, Eurípides «creates a world where easy answers are a thing of the past»<sup>627</sup>, observação jamais inoportuna acerca do tragediógrafo e que nos ajuda a avançar na análise.

Também no que respeita ao motivo dionisíaco não há respostas fáceis. As prisioneiras troianas são emissárias da morte, *Bacantes* do Hades, segundo Polimestor, mas ele não é nenhum Penteu, não tendo ofendido Dioniso. Pelo contrário, as suas profecias sinistras resultam da ligação dos trácios a Dioniso. Não é manifestamente um favorito do deus orgiástico: este não lhe revelara os males de que padece presentemente, possibilitando que Hécuba o vencesse «pelo engano», v. 1269. É rebuscado pensar que Dioniso revela coisas futuras a Polimestor porque este é trácio, dotando-o *ad hoc* de lucidez profética como derradeira arma para quem não possui outras. É um auxílio tardio e inconsequente. Realmente, ele não é um dos eleitos, ou o deus tê-lo-ia advertido atempadamente.

Por implicação, Dioniso cobra uma reputação equívoca ao ser associado a tal personagem. É contudo problemático inferir uma hostilidade antidionisíaca (do género:

---

<sup>626</sup> Segal, *op. cit.*, p. 113. O autor regista que Eurípides polariza o género feminino entre dois extremos: vítimas inermes e figuras monstruosas de violência (Polixena, Cassandra/ Hécuba, Clitemnestra), convergindo com a posição de Nancy Rabinowitz (1993 *Anxiety Veiled*, ver pp. 13, 14 do presente estudo).

<sup>627</sup> Mossman, *op. cit.*, p. 203.

Eurípides, admitindo o poder de Dioniso, julga-o uma potestade maléfica) diante de tão magra evidência textual e reportando-nos apenas a *esta* peça.

A audiência grega poderia atribuir tal selvajaria báquica à condição bárbara de Polimestor e de Hécuba. Porém, como ficou patente no primeiro episódio, a distinção clara entre bárbaro/ grego é esborratada, senão subvertida. Viu-se que Hécuba, uma bárbara e uma mulher, fora magnânima com Ulisses, que não lhe devolve o favor. Na clemência devida aos suplicantes, preceito da moral grega, a bárbara mostrou-se mais «grega» que o helénico. Esse escândalo é um dos temas comuns entre a peça em apreço e *Medeia*. Aproximem-se os vv. 328-331 («mas vós, ó bárbaros, ficai-vos sem considerar os amigos como amigos, sem admirar os que morrem gloriosamente. Assim a Hélade prevalecerá enquanto vós haveis de receber o correspondente aos vossos princípios») com a réplica de Jasão, diante de uma *Medeia*, vibrante de indignação: «Recebeste mais do que deste para me salvar, como te vou demonstrar. Em primeiro lugar, habitas na terra dos helenos, em vez da dos bárbaros, conheces a justiça e sabes usar das leis, sem recorrer à força», v. 534. Compare-se também a passagem seguinte proferida por *Medeia*: «Para mim, quem, sendo injusto, é hábil no dizer merece maior castigo. Com uma língua artificiosa se gaba de enfeitar a injustiça e ousa cometer o mal» (vv. 580-582) com a de Hécuba: «Agamémnon, entre os homens nunca devia a língua prevalecer sobre as ações. Pelo contrário: se alguém praticasse atos virtuosos deveria falar com virtude, mas se cometesse iniquidades, as suas palavras haviam de soar a falso e jamais poder louvar o que é injusto» vv. 1187-1190. O mesmo tema, o mesmo protesto moral: o discurso divorciado da verdade, da justiça e do bem. Não a persuasão ao serviço do mais justo ou do mais útil, do direito, numa palavra, mas do interesse próprio ou da pressão do momento.

O que é revelador, o que é trágico, é que tanto *Medeia* como Hécuba denegam esse ideal, contradizem com os *pragmata* os seus *logoi*, *estes logoi*. Hécuba poderia fazer seu *le mot célèbre* do grande monólogo de *Medeia*: «compreendo bem o crime que vou perpetrar, mas, mais potente do que as minhas deliberações, é a paixão, que é a causa dos maiores males para os mortais», vv. 1077-1080. Continuando com a troca de papéis e de vozes, *Medeia* revela-se insuperável no manejo da arma da *persuasão*, como que seguindo o conselho de Hécuba: «Porque é que nós os mortais nos afadigamos em relação a todos os outros conhecimentos... em vez de nos dedicarmos a aprender *Persuasão*, a única rainha dos homens» (vv. 815-818).

Sendo incontestável que Hécuba perfilhara e não superficialmente, como um verniz, valores gregos, pois praticou-os magnanimamente na pessoa de Ulisses, dentro das muralhas de Ílion<sup>628</sup>, então o que a faz descer à barbárie, transformando-se numa cadela de olhos de fogo? A resposta *psicológica* é: porque sofreu demais, porque, superlativo, o sofrimento desumaniza até caracteres nobres. Essa razoável observação é veiculada por Medeia, quando apostrofa o Coro justamente no momento em que este dá conta de que ela quer deveras assassinar os seus próprios filhos, tentando dissuadi-la: «Tu tens desculpa de assim falar, tu que não sofreste, como eu duramente» (vv. 814-816). A vingança da viúva de Príamo também se exerce sobre crianças, com uma enorme diferença, porém, como se assinalou acima: não são as suas, são as de um inimigo seu.

A importância helénica conferida à mediação da palavra nos conflitos, oposta à imediatez da vingança que seria bárbara, está na origem da ordem com que Agamémnon detém Polimestor quando, já mutilado, cresce para Hécuba. Ordena-lhe, pois, que expulsasse do seu coração «o instinto bárbaro» e que falasse, explanando as suas razões num discurso, vv. 1129-1130. Porém, o duelo verbal que se segue, dando a vitória e a razão a Hécuba, não estabelece tréguas definitivas, dado que Polimestor canaliza a vingança para a profecia. A retórica não oferece aqui saída para o dilema trágico, não esvazia as potências passionais que o engendram.

Nesta peça, Eurípidés parece associar a profecia à pulsão revanchista, como se nascessem do mesmo turvo manancial, hauridos do mesmo escuro lago: sonhos e visões são sombrios, perturbantes, agoirentos. Com efeito, o espectro de Polidoro é figurado por Hécuba como um espectro de asas negras (v. 705), e é a terra obscura a «mãe de sonhos de asas negras», v. 70. A mulher de Príamo não dispõe da chave de interpretação dos seus sonhos, não goza da companhia dos oráculos Heleno e Cassandra (v. 86). Mesmo que sejam apócrifos os versos, note-se a angústia que ressumbra a visão onírica de «uma corça de pele mosqueada nas garras sangrentas de um lobo que a chacinava ao arrancá-la dos meus joelhos», vv. 90-91. A atmosfera da peça é pesada, tenebrosa e sinistra.

### 3.4. Uma tragédia absoluta

---

<sup>628</sup> C. Collard (1991 *Euripides: Hecuba*) realça que Hécuba, imediatamente após ter cegado o trácio «in a act ostensibly more barbarian than greek», argumenta «like a greek to reject barbarian Polymestor' claim to friendship with Greeks», *ibidem*, p. 30.



De facto, *Hécuba* é uma das peças de Eurípides mais trágicas, que muito mal acabam, caindo na categoria do que Steiner designa por tragédia absoluta, o qual menciona a peça como uma das suas concreções. Não andaria mal se exemplificasse, também, com *As Troianas*, peça, no dizer de A. Poole, de «total disaster», «a disaster in which any consolation turns out to be a deception»<sup>629</sup>.

Consideramos essa noção digna de ser explicitada e, por implicação, o que para Georges Steiner significou o eclipse da tragédia. Tragédia absoluta é aquela que exclui qualquer esperança «Absolute tragedy, whether in Euripides' *Bacchae* or Kafka's parable of Law, is immune to hope»<sup>630</sup>. Corresponde ao tipo extremo do trágico, preenchido por uma «visão cerradamente trágica do mundo», distinguida por Albin Lesky, em que o mundo é sede da aniquilação absoluta, em que as forças em disputa são insuscetíveis de conciliação, em que não se entrevê qualquer ordem englobante ou pano de fundo transcendente<sup>631</sup>.

Tão desolada é a absoluta tragédia que ela foi rara na história da cultura. Há que ter em conta o grande fator do cristianismo, o cristianismo ortodoxo (de que parece banir o calvinismo e o jansenismo – Racine), que tornou implausível a tragédia total<sup>632</sup>. Por outro lado, o democratismo e o igualitarismo contemporâneos deixaram para trás o meio social e ideológico que envolve a tragédia, de Ésquilo a Racine: na Antiguidade e na Idade Média a rubrica da tragédia era a queda de homens ilustres, principescos. O destino – ou os deuses, uma ancestral ou oracular maldição, uma ambição desmedida, uma grande loucura – escolhe como suas vítimas *personae* de condigna condição<sup>633</sup>.

Também Steiner se interroga por duas vezes<sup>634</sup> se uma tragédia inteiramente ateia, secular e imanente é possível. A resposta não é clara, antes tenteante, aproximada. Para Steiner, o ato estético da criação da arte ocidental é experimentado, quer como *mimesis* do *fiat* divino, quer como um desafio à criação divina (é a tese central do sua

---

<sup>629</sup> Poole, Adrien «Total Disaster: Euripides' *The Trojan Women*», p. 259. Assim também M<sup>a</sup> Rocha Pereira, acerca do término da peça: «As grandes polaridades da peça (...) homens e deuses, homens e mulheres, livres e escravos, gregos e bárbaros, amigos e inimigos – dissolvem-se no aniquilamento total», Rocha Pereira 1996 «Introdução» *As Troianas*, pp. 18, 19.

<sup>630</sup> Steiner, George 2004 «"Tragedy" reconsidered», p. 4.

<sup>631</sup> Lesky 1971 *A Tragédia Grega*, p. 30.

<sup>632</sup> Steiner, *op. cit.*, p. 13. Também Lesky refere Theodor Haecker para quem o trágico era o estigma do paganismo que o cristianismo ultrapassara, *idem, op. cit.*, p. 32.

<sup>633</sup> Steiner, *op. cit.*, p. 9. São os *pauci, aliqui tamen* de Séneca (*ibidem*, p. 11). Uma tradução dessa ideia de «poucos são os escolhidos» encontra-se no verso de René Char «N'est pas minuit qui veut» - «midnight is not in everyman's reach» (*ibidem*, p. 9).

<sup>634</sup> *Ibidem*, pp. 6 e 7.

obra *Grammars of Creation*). Deus é ou o grande modelo ou o grande rival. A matriz do significado e das referências é teístico, mesmo em obras de recusa e acusação como o *Manfred* de Byron ou o *Cenci* de Shelley – cita-se «Beatrice shall, if there be skill in hate/ Die in despair, blaspheming»<sup>635</sup>. Em Beckett, Deus é censurado por não existir: «He doesn't exist, the bastard»<sup>636</sup>. Da Sua não existência deriva o mal e o ostracismo da condição do ser humano. Inclino-nos a pensar que, para Steiner, excluído o tema de Deus ou do divino no horizonte da cultura ou do pensamento suprimem-se as condições que tornam possível o desabrochar da tragédia. Daí que o autor conclua (secularismo a somar a igualitarismo) que não há razões de fundo para ele rever a ideia mestra que havia anunciado em *A morte da Tragédia*, obra dos anos 50 do século passado<sup>637</sup>

«Is the least consoling of Euripides' dramas», opina F. I. Zeitler<sup>638</sup>. A designação da *Íliada* como «poema da força» (*Bia*), por parte de Simone Weil, aplicar-se-ia com mais propriedade à peça em apreço<sup>639</sup>. Mesmo sabendo que para os gregos em geral e para Eurípides em particular os deuses são implacáveis e a justiça divina não é temperada pelo perdão, na presente peça não se lobra uma sequência lógica e um quadro global que enquadrassem a aplicação da justiça divina. No segundo estásimo, o Coro faz remontar a origem da cadeia dos eventos ao julgamento de Páris: a loucura de um só engendrou uma sucessão cumulativa de penas (vv. 630-645).

Teríamos aí um padrão, uma história humano-divina com um princípio, um ponto de partida. Porém, não é aprofundada e elaborada a história, quer dizer, refletidas e ponderadas as causas humanas e as divinas, sondados os misteriosos caminhos da justiça divina, como um Coro de Ésquilo o faria seguramente: terminam o estásimo em dor, referindo, troianas que eram, as lágrimas de uma donzela da Lacónia (grega portanto) e a dilaceração de uma mãe, privadas respetivamente do noivo e dos filhos.

Noutro momento, no fim do terceiro estásimo, alude-se também ao «infausto Páris» e sobretudo ao flagelo, *alastor*, que fora Helena. Aí o Coro recorda os sofrimentos que sobre elas se abateram com a derrota de Ílion, consumida em chamas, ao longe,

---

<sup>635</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>636</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>637</sup> Cf. *ibidem*, p. 15; «I see not persuasive grounds on which to retract the case put in *The Death of Tragedy*.»

<sup>638</sup> Zeitler, F. 1991 «Euripides' Hecabe and the somatics of Dionysiac Drama», p. 57.

<sup>639</sup> Na opinião de Reckford 1991 *Euripides: Hecuba*, pp. 25, 26. Seguindo este autor, a violência bruta da guerra é contrabalançada em Homero e seus ouvintes pela beleza das ações nobres, por uma fundamental simpatia humana que impele Príamo à tenda de Aquiles e à magnanimidade deste e pela perpetuação através da arte do que é «good, noble, and beautiful in human life» (*ibidem*, p. 25), «compensações» de que não subsiste qualquer traço em *Hécuba*.

enquanto os barcos gregos se afastavam. A atribuição das culpas a Helena é frequente, convencional na sua recorrência. Tal ideia feita é explorada por Eurípides em *As Troianas*, mas desativada em *Helena*, à imagem do que Górgias fez no discurso *Em Defesa de Helena*. Em todo o caso, como acusa Hécuba, não é Helena que vai ser sacrificada, mas uma inocente, Políxena. («É Helena quem ele devia reclamar como vítima para o seu túmulo. Na verdade, foi esta quem o destruiu e conduziu para Troia... É esta a posição que defendo com justiça», vv. 265-271). A religiosidade do Coro não é esquiliana; é, como a atribuição das culpas a Helena, convencional e popular, de acordo com a condição de mulheres cativas, confinadas aos afazeres domésticos. É, possivelmente, um deus que destrói Hécuba, só pode ser um deus, tamanha é a desdita da viúva de Príamo. É possivelmente um deus que também castiga Polimestor (v. 1087). Porém, a última palavra do Coro, a última palavra da peça (da vida?) pertencem à necessidade inflexível (v.1295), cujas leis cegas tudo revolvem e transmutam fortuitamente («convertem em amigos os piores inimigos e em inimigos as amizades de outrora», vv. 848-849).

É o excesso de dor que transforma Hécuba de uma velha cativa impotente que solta lamentos e lágrimas numa calculista e feroz vingadora. Assim Abrahamson qualifica a obra como «a concentration camp play» em que a protagonista se torna bestial quando torturada para lá da sua capacidade de resistência ou «endurance»<sup>640</sup>; K. J. Reckford constata que o bom carácter de Hécuba é corrompido e a sua nobreza destruída «in the ugly and shameful sequel»<sup>641</sup>. Ao ser-lhe subtraída «a única âncora que resta», v. 80, Hécuba escolhe, como já se apontou, a via da vingança, em vez da loucura e do suicídio (é possível entrever aqui também o retinir da têmpera heroica, o cerne aristocrático que recusa vergar-se). A fúria dos oprimidos (não só Hécuba, mas também as suas cúmplices) explode em chacina báquica. O que o final de *Hécuba* evoca é o turbilhão da guerra sem quartel que tolda a razão prática e desorbita o discurso do compasso da justiça.

Hécuba que tão bem percebe as catástrofes que aguardam as sociedades que soltam as asas da palavra das amarras do direito e da verdade não aplica a si a doutrina que lapidarmente formula, alanceada pela violência, contradizendo os *logoi* com os *pragma*, como se sublinhou acima. É legítimo concluir de *Medeia* e de *Hécuba* que as

---

<sup>640</sup> Ver Abrahamson, E. L. 1952 «Euripides' Tragedy of Hecuba».

<sup>641</sup> Reckford, K. J., *op. cit.*, p. 11. Ver também deste autor 1985 «Concepts of Demoralization in the Hecuba».

ideias gregas da autarcia, da contenção emocional, da hospitalidade só respiram em circunstâncias de certa serenidade exterior. Ultrapassado um certo limiar afundam-se as regras da mais elementar convivência humana. Alguém fundamentalmente decente como a rainha de Troia pode tornar-se numa «cadela de olhos de fogo» sob o trauma da agressão exterior. Avaliamos assim o carácter de Hécuba de maneira positiva. A rapidez da transmutação da protagonista é explicável em termos humanos e psicológicos. Acima de verosimilhanças psicológicas e temperamentais, avulta, contudo, o típico ingrediente trágico euripidiano do choque da mutação célere, do «reversal» imprevisto, do *koros*. O perdão supremo, pacificador, não tinha ainda penetrado na maneira de ver o mundo de Eurípides.

Com efeito, a morte dos filhos de Polimestor não interrompe o ciclo das retribuições como as portas do futuro franqueadas pela profecia dionisíaca demonstram. Neste caso, é a humanidade, bárbaros e gregos, mulheres e homens, que autoinflige com as suas paixões a sua própria miséria, em conjugação com a *Tyche*, bem mais do que os deuses.

## 4. Hipólito

### 4.1. Proémio

A ação divina na peça em apreço é ostensiva; uma deusa abre o enredo dramático no prólogo, outra remata-o (*dea ex machina*), intervindo no êxodo. Se queremos ver os deuses em ação em Eurípides, é obrigatório ler *Hipólito* e também *As Bacantes*. A presença tão ostensiva de Olímpicos em cena levou até conjecturar que fora o falhanço de *Medeia* três anos antes, que conduziu Eurípides a chegar os deuses à frente, na boca da cena, digamos assim, pois os espetadores teriam provado serem incapazes de compreender a pura, imanente, experiência humana das personagens Jasão e *Medeia*<sup>642</sup>.

Duas séries de acontecimentos podem ser recortadas, duas esferas de ação, a divina e a humana, suportadas respetivamente pelas deusas Afrodite e Ártemis e por Hipólito, Fedra, Teseu, sem esquecer a Ama, uma assaz relevante personagem

---

<sup>642</sup> Ver Lesky 1995 *História da Literatura Grega*, p. 402 («O público grego compreendeu-as [as deusas Afrodite e Ártemis, as forças básicas que representam], e o crente talvez as tomasse por reais. Possivelmente contribuíram para o êxito da obra conservada (...)).

secundária. Um dos objetos de discussão dos intérpretes reside no modo como se articulam os planos divino e humano: até que ponto é determinante a causação divina da ação dramática e do seu desfecho? Agem as personagens humanas de moto próprio, decidem por livre escolha o seu destino? Tudo não passará no fundo de uma querela entre Afrodite e Ártemis que manipulam a seu bel-prazer marionetas humanas?

O princípio que temos aplicado de que a relação com os deuses, o modo como as personagens se lhes referem, ou não, constitui um ingrediente fundamental na sua caracterização (os deuses como espelho dos caracteres) vale particularmente para a personagem que dá o seu nome ao título da peça<sup>643</sup>. Qualquer estudo geral sobre a religião grega não deixa de mencionar o exemplo da relação entre Hipólito e Ártemis como ilustração e prova de que a religião pagã conhecia já a vivência mística, íntima e pessoal do crente com a divindade.

Mas antes de discutirmos deuses e homens na peça, é conveniente assinalar que a obra em apreço é uma segunda versão saída da pena de Eurípides: para a distinguir da primeira, a antiguidade intitulava-a *Hipólito Portador de Coroa*, designando a anterior por *Hipólito Velado*. Aceita-se habitualmente que o primeiro *Hipólito* é cronologicamente anterior ao segundo. Esta certeza é posta em dúvida por John Gibert que, não propondo nenhuma nova solução, afirma que em rigor não sabemos as datas de representação das peças e também ignoramos a razão por que Eurípides produziu duas versões do mesmo tema, feito inusitado na tragédia grega<sup>644</sup>.

O Hipólito da primeira obra velaria o rosto de vergonha ao saber da paixão escandalosa da madrasta e daí o título. Considera-se que o seu enredo e o desenho da personagem Fedra seriam análogos aos de *Fedra* de Séneca embora W. Barrett advirta que é perigoso partir de Séneca para reconstruir a peça perdida<sup>645</sup>. A intriga de ambos os *Hipólitos* tem como núcleo o motivo de Putifar (história do Génesis em que uma mulher tenta seduzir José e, frustrada, calunia-o diante do marido), uma paixão proibida, como

---

<sup>643</sup> Por exemplo, K. Hartigan 1990 *Ambiguity and Self-Deception* concluiu que a maneira de ser das personagens apresenta traços das divindades, mesmo daquelas que desprezam (apud M. C. Fialho 1996 «Afrodite e Ártemis no *Hipólito* de Eurípides», nota 58, p. 48).

<sup>644</sup> Cf. Gibert, John C. 1997 «Euripides' Hippolytus Plays: Which Came First?», p. 86.

<sup>645</sup> Barrett, W. S. 1964 *Euripides: Hippolytus*, pp. 16-17. À luz da *Fedra* de Séneca, P. Grimal aventura que a primeira cena de *Hipólito Velado* colocava face a face Fedra e uma confidente, certamente a Ama, a quem a rainha confessava e justificava a sua paixão pelo enteado que queria concretizar sem olhar a meios (apud Sousa e Silva 2005 «A Fedra de Eurípides. Ecos de um escândalo», *Ensaios sobre Eurípides*, p. 173, nota 11)

hoje se diria para atrair audiências: a mulher casada que se apaixona pelo enteado e as complicações que daí procedem.

O fracasso da primeira versão é tradicionalmente atribuído ao comportamento chocante de Fedra, mulher casada que ousa seduzir o enteado Hipólito, o qual não corresponde. Temendo que a denuncie ao marido, Teseu, e as conseqüentes represálias, forja a calúnia de ter sido vítima de atentado ao pudor por parte de Hipólito. O que se conhece dos fragmentos de *Hipólito Velado* (*Kalyptomenos*) demonstra que a indignação tinha fundamentos reais, numa sociedade que prezava a modéstia feminina: sobre Eros, declara a mulher de Teseu «Tenho-o como um mestre de ousadia e arrojo, o mais hábil em se tirar de qualquer dificuldade, Eros, esse deus combativo entre todos.» (fr. 430 N2); sobre a sua audácia, «Por minha parte, afirmo que não respeitar a lei é mais do que uma necessidade, em situações de emergência» (fr. 433 N2)<sup>646</sup>.

Mais recentemente alegou-se que o que provocou sobretudo a desaprovação do público ateniense teria sido menos o descaro sexual do que o incitamento da madrasta, seguindo o exemplo de Estenebeia, à rebelião do enteado contra o mítico rei ateniense, acenando-lhe com o trono vagante. Teria sido a falta de respeito pela pátria, corporizada em Teseu, bem mais que a falta de pudor, o que provocara o repúdio dos atenienses que então, no ano da representação da peça, estavam mergulhados na Guerra do Peloponeso e teriam particularmente aceso o sentimento pátrio e conseqüente suscetibilidade<sup>647</sup>.

Seja como for, retoca-se em profundidade o carácter de Fedra que deixa de ser a mulher amoral e impudente da primeira versão para se tornar numa mulher nobre que reconhece a irracionalidade da sua paixão, a vergonha social que acarreta e a combate com denodo. Mais que uma moral social interiorizada, a complicação e a dilaceração da consciência moral da personagem sugerem a gestação de uma ética pessoal cujo imperativo é mais exigente que os *nomoi* exteriores. A profundidade da revisão surpreende-se na transferência desse gesto de encobrimento do Hipólito, da primeira versão, para a Fedra da segunda obra, a qual pede à Ama, impelida pela vergonha, que recubra o rosto dela com um véu depois de expressar em delírio a paixão que a abrasava (vv. 243-246)<sup>648</sup>. A reelaboração da intriga passou por modificar certamente o papel da

---

<sup>646</sup> Tradução de Sousa e Silva 1997 *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, p. 221.

<sup>647</sup> Roisman, Hanna M. 1999 «The Veiled Hippolytus and Phaedra». Retivemos que, segundo a autora, «in none of the thirty-two extant Greek tragedies do we find a single instance in which a woman or man directly reveals ardent love to a wished-for lover and means it», *ibidem*, p. 399.

<sup>648</sup> Salientado por Taplin, *Greek Tragedy in Action*, p. 95 apud Sousa e Silva, *op. cit.*, p. 223. A tradução utilizada no presente estudo é a de Frederico Lourenço 1996 *Eurípides: Hipólito*.

Ama que se transformou, de uma figura prudencial, numa espécie de «alcoviteira» que, com argumentos «sofísticos», visa desprender a sua senhora do apego à «virtude». Esses argumentos deslizam dos lábios da primeira Fedra para a segunda Ama (comparem-se os fragmentos do primeiro *Hipólito*, acima referidos, com as exortações da Ama, vv. 490-491). A palinódia do tragediógrafo, se a houve, foi recompensada pois a segunda versão, a de Fedra transfigurada, foi coroada de êxito no concurso trágico.

Dada a problemática que nos ocupa, ocorre perguntar se, além da alteração psicomoral de Fedra, se operou uma modificação substancial no papel dos deuses da primeira para a segunda das versões. Se as fontes são omissas relativamente a este ponto, uma maneira de meditar sobre ele é verificar como nas histórias tradicionais que giram à volta do motivo de Putífar atuam os deuses. Se Eurípides remodelou o tipo da mulher madura que se incendeia de paixão pelo jovem enteado, reelaborando em novos moldes o enredo dramático, pode ter-se dado o caso de também ter modificado substancialmente a natureza da atuação dos deuses.

O motivo de Putífar encontra-se num número apreciável de histórias ou mitos tradicionais da cultura grega como noutras culturas (Putífar é uma personagem bíblica). Aí estão os nomes de Estenobeia e Belerofonte, Astidameia e Peleu, Filonome e Tenes a prová-lo. O potencial dramático do motivo é comprovado pelo facto de Sófocles ter levado a palco uma *Fedra*, assim como Eurípides ter escrito uma *Estenebeia* e um *Peleu* em que é provavelmente contado o episódio onde o herói é tentado por Astidameia, em Iolcos. É habitual, além disso, como se referiu, aproximar a *Fedra* de Séneca ao primeiro *Hipólito* de Eurípides. O tipo de Putífar nas histórias tradicionais é visto como fundamentalmente um caso de luxúria feminina serôdia. Por isso, os deuses não são aí figuras de primeiro plano; ou não intervêm de todo.

Evidentemente que se diz que Afrodite ou Eros instilam a paixão, como se referem ainda hoje as setas de cupido. Mas Afrodite ou Eros são vistos a atuar na qualidade de instigadores do desejo sexual em geral, e não como impelidos por motivos renhidamente pessoais e particulares como a Afrodite no prólogo do segundo *Hipólito*. Portanto, é provável que Afrodite, se aparece em palco no primeiro *Hipólito*, não seja tão marcante ou não apareça de todo. Consequentemente, Ártemis deixaria de atuar como contrapólo, aparecendo provavelmente no fim da peça para instaurar o culto de Hipólito. De acordo com esta hipótese, Eurípides quis deliberadamente dilatar a presença dos deuses, que nas histórias tradicionais têm um papel mais discreto e menos voluntarioso, problematizando a sua atuação.

## 4.2. Afrodite lança todos os dados

Na verdade, na sua aparição no prólogo, Afrodite lança todos os dados, isto é, toma a iniciativa de desencadear e dirigir toda a ação. Diz que foi ela quem abrasou o coração de Fedra de desejo pelo seu enteado (vv. 20-40 e seguintes) para se vingar de Hipólito que não lhe presta a devoção devida (vv. 10-14) usando Teseu como seu instrumento. Realmente, a deusa do amor acerta nas suas previsões ponto por ponto: «o pai haverá de matar o jovem que é meu inimigo» e «Fedra, apesar de se manter honrada, morrerá na mesma», vv. 47-48. Não lhe doi, se é lícito falar assim dos imortais, que Fedra morra - «Não farei caso do seu mal», v. 48<sup>649</sup>.

O curso da ação está então divinamente predeterminado. A minúcia da exposição de Afrodite indica que a vingança havia sido arquitetada havia muito tempo e que a tônica da intriga estará colocada na maneira *como* ela se desenrola e na maneira *como* os caracteres reagem aos eventos. A omissão da maneira como Fedra tirará desforço de Hipólito, das manobras da Ama ou da maneira concreta como perecerá Hipólito abre clareiras em que se expandirá o modo de ser dos caracteres<sup>650</sup>. Para Bernard Knox, em nenhuma outra tragédia grega é a predeterminação da ação humana por um poder externo tornada tão enfaticamente clara. Tanto em *Agamémnon* como em *Édipo Rei* é realçada dramaticamente a liberdade da vontade humana, enquanto em *Hipólito* Afrodite não só prediz como também comanda e determina, declarando, nos termos mais claros, a sua responsabilidade no que vai acontecer e os motivos da sua conduta<sup>651</sup>. O que se pode opor a esta análise?

## 4.3. A problemática da causação divina e da causação humana

Não é em duas linhas que resolveremos o magno e arcano problema da conciliação concetual entre as presciências e onipotências divinas e o livre-arbítrio

---

<sup>649</sup> Logo após Afrodite sair de cena, entra Hipólito, de coroa de flores na mão, seguido de um jucundo séquito de companheiros de caça. Na sua primeira fala, exorta os colegas a fazerem coro num hino de louvor a Ártemis, respirando alegria e boa-disposição. O contraste dramático com o discurso de Afrodite, sinistro e agressivo, imediatamente anterior, é evidente.

<sup>650</sup> Estes pontos são referidos por M. C. Fialho 1996 «Afrodite e Ártemis no *Hipólito* de Eurípedes», pp. 36, 37.

<sup>651</sup> Vide Knox 1983 «The “Hyppolytus” of Euripides», p. 312.



humano, antes expenderemos duas ou três observações sobre o decurso da intriga de *Hipólito*: as personagens humanas da peça agem sem se aperceberem do plano da deusa Cípris, na plena posse das suas faculdades humanas. A paixão de Fedra, a indignação de Hipólito, a ira de Teseu são explicáveis em termos puramente humanos. Por isso, tem sido observado que o drama manter-se-ia de pé como peça de teatro, seria funcional, mesmo amputando-a de Afrodite e do seu prólogo<sup>652</sup>. Hipólito não saberia da paixão da sua madrasta se não fosse a iniciativa da Ama, evitaria a maldição paterna se tivesse escolhido revelar o que jurara manter secreto, não teria morrido se Teseu tivesse sido mais prudente no seu juízo ou na avaliação da situação... Quer dizer, as personagens *causam também* o curso das suas vidas. O triunfo de Afrodite é total como o reconhece o Coro, no quarto estásimo.

Porém, aí Cípris é descrita mais como um poder cósmico, uma força da natureza do que sob traços antropomórficos: «Ele voa sobre a terra e sobre o marulhante mar salgado... As crias dos animais dos montes e do mar, tudo que a terra alimenta, tudo o que de cima o sol ardente contempla e os homens: sozinha, estendes sobre todos, Cípris, o teu reino majestoso», vv. 1275-1281. A uma força cósmica não se associa um plano de ação definido, ou um agir mesquinho empurrado por ressentimentos pessoais. A determinação é necessariamente mais vaga. Tal descrição perde em relevo diante da antropomórfica Afrodite do prólogo, acabando, enfim, por servir de encarecimento do poder de uma Cípris de incisivos contornos antropomórficos, sublinhando-se a sua *terribilitá*.

É importante verificar, por outro lado, que, no que respeita à causação divina, Fedra não se vê inteiramente à mercê da paixão instilada pela Citereia. Como observa Lourenço, no seu discurso ao Coro das mulheres de Trezena (vv. 373 e ss.), Fedra não respeita a etiologia «tradicional» do erro que o faz derivar da *ate*, explicação que a própria filha de Pasífae adotara no agitado delírio que a ama presencia («Pobre de mim, que terei eu feito? Para onde me afastei do bom senso? Enlouqueci... caí devido a uma interferência divina», *ate*, vv. 239-241), ao revelar que resiste, que escolhe resistir ao assalto da paixão («Quando percebi que estava apaixonada, pus-me a pensar na melhor maneira de aguentar o amor», vv. 392-393), primeiro através do silêncio e da discrição, depois através de «um esforço de reflexão sensata», v. 399, finalmente, escolhendo morrer através do jejum<sup>653</sup>.

<sup>652</sup> Vide Blomqvist 1982 «Humane and Divine Action in Euripides' Hippolytus», p. 404.

<sup>653</sup> Vide F. Lourenço 1996 «Introdução» a *Eurípides: Hipólito*, p. 15.

Nada tem a ver então com um títere mecânico de Afrodite esta Fedra que indaga em si própria os móveis do seu comportamento, assumindo a responsabilidade do curso da sua vida. Já agora, quis-se ver em v. 380 e seguintes a refutação do paradoxo socrático. É evidente que é Fedra quem o diz e não Eurípides em pessoa. Porém, em alguns passos de certas obras ocorrem pensamentos deste tipo (cf. o grande monólogo de Medeia), o que mostra que a problemática era importante para o autor. Eurípides percebe o potencial trágico do desacordo íntimo do ser humano entre a razão e a sensibilidade: conhecemos o que é o bem, mas não o praticamos, paralisados pela preguiça ou desviados pelo prazer. Já se disse que o paradoxo socrático apenas convenceu Sócrates, que tinha o autodomínio férreo de praticar o que a razão reputava como bem. Não convenceu Platão, nem Aristóteles, nem S. Paulo...

Fedra confia em que «O tempo expõe à luz, sem data marcada, os que são perversos entre os mortais» (vv. 429-430), concebendo o tempo como o grande revelador, o espelho que transluz o que tem estado abscôndito. Porém, não respeita essa máxima, isto é, não dá tempo ao tempo para a verdade vir ao de cima, vingando-se de Hipólito antes de se suicidar. Quis forçar a mão do tempo e daí resultará que o seu amor pelo enteado será publicamente conhecido e mantido na memória das gerações, traindo o que ela quisera guardar em cioso segredo (consoante o Coro prevê, na parte final da peça: «As virgens tratarão sempre de cantar em tua honra e não será calado, nem cairá no esquecimento o amor de Fedra por ti», vv. 1428-1430). Felizmente para a sua memória, o que será lembrado não é a paixão culpável, mas o modo como a filha de Creta a combateu, preferindo a morte à vergonha da confissão pública.

Retomando a análise efetuada por Bernard Knox, o génio dramático de Eurípides reside em que terá demonstrado «the nonexistence of the human free will, the futility of the moral choice»<sup>654</sup> através de uma subtil dialética entre palavra e silêncio, fator que confere unidade artística à peça. Como a liberdade, o seu *medium*, a linguagem, através da qual se exerce a escolha moral e vital, é ilusório e fútil, o que converte a obra num «ironical comment on a fundamental idea, the idea that man's power of speech, wich distinguishes him from the other animals, is the faculty which gives him the conception and moral power of moral choice in the first place»<sup>655</sup>.

---

<sup>654</sup> Knox, *op. cit.*, p. 313: «(...) what Euripides has been at some pains to emphasize is not their opposition, but their likeness».

<sup>655</sup> *Ibidem*, p. 320.

O discurso revela-se disfuncional, um nó que complica as relações humanas, atando as personagens à sua fundamental solidão e incomunicabilidade (o «nó das palavras», v. 761, como se exprime Fedra). A alternância entre palavra e silêncio na trajetória de cada uma das personagens e das personagens entre si tem sido notada, como observa F. Lourenço, por todos os estudiosos de Eurípides: «estamos na presença de uma tragédia acerca da palavra que é proferida no momento errado (confissão de Fedra à Ama, abordagem da Ama a Hipólito, imprecação de Teseu contra o filho) ou que, no momento certo, não pode ser proferida (Hipólito que se recusa a explicar a Teseu o que levou Fedra a suicidar-se).»<sup>656</sup>.

#### 4.4. A desarmonia pré-estabelecida

Assim *Hipólito* parece ilustrar o princípio, antitético da teodiceia, da desarmonia pré-estabelecida. Afrodite e Ártemis opõem-se radicalmente, como a luxúria à castidade, embora seja voz corrente que é possível que os extremos se toquem, ou, em verbiagem moderna, em muitos opostos se refletem mimeticamente aspetos comuns<sup>657</sup>. Ao nível humano, não surge em cena nenhum Polimestor ou Ulisses ou Jasão... todos os caracteres humanos da peça são fundamentalmente decentes.

Apesar de decentes não se encontram, não se entendem, morrem por não terem conseguido comunicar, falar e calar nos momentos certos. Desdobra-se numa sequência de pesadelo uma série fatal de incompreensões. O resultado das livres escolhas de quatro personagens, fundamentalmente animadas de boas intenções (a inclusão da Ama é suscetível de polémica, a qual, sem embargo, quer salvar as aparências e restituir a sanidade à sua senhora) é o desastre, a tragédia. Também aqui deixa a sua marca o mais trágico dos poetas. A este respeito têm sido invariavelmente notadas a simetria e repetição na estrutura e nos caracteres da peça. Como diz R. N. Mitchell «The Hippolytus tends to express all aspects of its world in a matrix of duality»<sup>658</sup>. As personagens são duas deusas, dois mortais masculinos, duas mortais, dualisticamente Fedra opõe a sua

---

<sup>656</sup> Lourenço, *op. cit.*, p. 13.

<sup>657</sup> Cf. Knox, *op. cit.*, p. 329.

<sup>658</sup> Mitchell 1991 «Miasma, Mimesis, and Scapegoating in Euripides' "Hippolytus"», p. 102. O artigo lê a peça fundamentalmente à luz das teorias de André Girard, focando o comportamento mimético das personagens (que dilui as identidades e a diferenciação que estrutura a «cultura» humana), o mecanismo sacrificial que elege Hipólito como «o bode expiatório», e a rediferenciação que a consumação do «scapegoating» engendra (sobre este último ponto, *ibidem*, p. 102).

pureza à sua poluição íntima, Hipólito distingue a sua língua da sua mente (o seu lamento situa-se em paralelo, semântica e gramaticamente, ao desdobramento de Fedra), Teseu desejaria que os homens tivessem duas vozes inconfundíveis, uma para as verdades e outra para as mentiras e, acrescentamos nós, a Ama distingue os segundos pensamentos (os pensamentos reservados) dos pensamentos expressos. Além disso, o que falta a Fedra (a castidade, isto é, a capacidade efetiva de dominar o seu *eros*) é o que Hipólito possui em sobreabundância e que acaba por destruí-lo: nas palavras do enteado, Fedra «foi casta sem que nela houvesse castidade; e eu, que a tenho, não obtive dela o menor proveito (vv. 1034-1035). Quer dizer, Fedra acabou por ficar «casta», aos olhos do mundo, por ter preferido morrer a tentar satisfazer a sua paixão; Hipólito era realmente casto, mas, no momento em que profere essas palavras, aos olhos do pai e do mundo tentara estuprar a madrasta.

#### 4.5. Teologia *ex cathedra*

Orientando a nossa análise para as falas e as ações dos deuses, deparamos com uma clara teologia explicitada por Ártemis no êxodo: as esferas de ação dos deuses estão bem compartimentadas, segundo a soberania de Zeus («entre os deuses há esta lei: nenhum tem a pretensão de interferir no que é desejado por outro; antes pelo contrário, mantemo-nos sempre à distância», vv. 1328-1330). Reina uma estrita hierarquia entre os deuses: foi o temor de Zeus que impediu Ártemis de intervir para salvar o seu devoto («Pois fica sabendo que, se eu não tivesse medo de Zeus, nunca chegaria a esta situação vergonhosa de deixar morrer o homem que me é mais querido do que qualquer outro», vv. 1331-1334). A justiça entre os deuses significa a retribuição perfeita: vítima por vítima, devoto por devoto. Ártemis garante que se vingará num favorito de Cípris: «Hei-de me vingar com as minhas próprias mãos: acertarei com estas setas inelutáveis naquele dentre os mortais que lhe for mais querido», v. 1420-1422<sup>659</sup>.

Afigura-se evidente que os homens não só são peões dos jogos divinos como também os deuses parecem incapazes de proteger os seus crentes mais devotos (este escândalo é visceralmente sentido por Hipólito: «Zeus, Zeus, estás a ver isto? Aqui está o

---

<sup>659</sup> Tal traçado «homérico» das deusas (H. Erbse aproxima a Afrodite do prólogo desta peça com aquela que é descrita em *Ilíada* 3.383 e ss., apud M. C. Fialho, *op. cit.*, pp. 36, 37) é guiado seguramente, na ótica de Conacher, pela intenção de criticar as divindades tradicionais, impelidas «by the baser human reactions of psyche, jealousy and self-conceit», *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, 1967, p. 53, apud M. C. Fialho, *op. cit.*, p. 34).

piedoso adorador dos deuses... estou a caminhar para o Hades inevitável, com a vista completamente destruída, tendo carregado, para nada, à vista dos homens, o peso da piedade.», vv. 1363 e ss.).

Em contraste com os deuses, o comportamento dos seres humanos é menos implacável, é mais «humano». É a tese de Jerker Blomqvist: a atuação dos deuses é animada por «ruthless egotism», uma primária autoindulgência que se mascara com palavras altissonantes como lei, princípio, justiça enquanto a ação dos homens é temperada pela razão, *gnome* e pela capacidade de perdoar, *sungnome*<sup>660</sup>. Segue-se que são os seres humanos dignos de imitação e não os deuses e que, sendo provável que o tragediógrafo não acreditava nos deuses ou pelo menos nessa maneira de interferir nos assuntos humanos, a mensagem da peça seria metafórica: nos deuses estaria representado um estado arcaico da sociedade humana que a sociedade ateniense em muitos pontos havia já ultrapassado<sup>661</sup>.

É revelador que Blomqvist aproxime os seres humanos de *Hipólito* com as frases encomiásticas aos atenienses de Górgias na *Oração Fúnebre* [B 6]. Eis então outro ponto de contacto da obra do tragediógrafo com a sofística. A audiência deveria concluir, então, que o homem, imperfeito como é, em ordem a viver em sociedade deve ser tolerante com as imperfeições dos outros, não esperando demasiado nem de si nem de outrem<sup>662</sup>.

Notamos que há similitudes entre a leitura deste classicista e as posições da Ama, na sua acanhada versão do «nada em excesso»: convém não nos implicarmos demasiado nas relações humanas pois acabamos por sofrer; o excesso passional até faz mal à saúde («os homens devem juntar-se uns aos outros numa amizade moderada que não atinja a própria medula da alma» (...) «os comportamentos rígidos acabam por derrubar-nos mais do que nos alegram e que são contrários, até, à saúde. Por isto elogio menos o excesso do que o “nada em excesso”», vv. 253-255). Se Fedra e Hipólito tivessem dado ouvidos à Ama, as coisas ter-se-iam resolvido a bem, numa palavra, não teria havido tragédia.

Retornando aos deuses, retemos a perspicaz observação de Blomqvist de que Afrodite desempenha de certo modo o papel da mulher despeitada e vingativa das histórias tradicionais baseadas no motivo de Putífar, em vez de Fedra. Tanto esta como Afrodite *desejam* com ardor: esta última, a devida reverência de todos os seres humanos,

---

<sup>660</sup>Cf. Blomqvist 1982 «Humane and Divine action in Euripides's *Hippolytus*», pp. 407, 408.

<sup>661</sup>Cf. *ibidem*, pp. 412, 413.

<sup>662</sup>Cf. *ibidem*, p. 314.

inclusivamente a de Hipólito, com uma forte componente emocional (v. 5, v. 7). Porém, onde diferem marcadamente é na expectativa da satisfação do seu desejo e na reação à rejeição de Hipólito.

#### 4.6. Fedra

De facto, Fedra é uma mulher que adere intelectualmente ao ideal de virtude e pudor, detestando a duplicidade que a Ama veicula, os seus «discursos demasiado bonitos» (v. 488). Mais ainda, é partidária da divisa *noblesse oblige*: as pessoas superiores, as que habitam «os nobres palácios» (v. 409), devem dar o exemplo (vv. 410 e ss.) de impoluta honra (a sua insistência na honra, na *kleos*, aproxima-a dos heróis masculinos homéricos). A sua lucidez permite que, ao ouvir as imprecação de Hipólito dirigidas à Ama, apodando-a de «alcoviteira do mal» e «traidora da cama do amo», reconheça que a Ama «Foi bem intencionada, mas não era esta a melhor forma de curar a minha doença» (vv. 597-598). Só verbera furiosamente a Ama (vv. 682-694) depois de Hipólito colocar em dúvida se manteria o juramento de guardar silêncio («A minha língua jurou, mas o espírito manteve-se isento de juramento», v. 612, embora depois garanta que a sua «boca ficará em silêncio», v. 662), exprimir asco (v. 614), condenar todo o género feminino como vil (vv. 616 e ss.), amaldiçoar criada e senhora (v. 664). Como observou Dodds, não é o autodomínio de Hipólito, mas a falta dele que precipita os acontecimentos: «The last link in the chain of disaster is not Hippolytus' self-control, but his lack of it.»<sup>663</sup>.

Fedra é capaz então de ponderação, de colocar à distância a imediatez das afeções da alma (o que não significa, antes pelo contrário, que consiga apagar as labaredas da sua paixão). Por isto, e por ter sido condicionada e influenciada pela Ama, de estatuto social inferior (uma Antígona não o permitiria), é que é inadequado atribuir-lhe um perfil heroico (que é sobretudo impulsivo e reativo), não obstante a sua obsessão com a honra. Ela acaba por vingar-se de Hipólito, mas de um modo inteiramente diverso daquele de Medeia ou de Hécuba. Se não se vingasse, se antevisse a futilidade da represália, o contraste com Afrodite seria nitidíssimo - «Darei prazer a Cípris, que me destruiu, ao abandonar hoje mesmo a vida.», vv. 725-727. «Mas [note-se a adversativa] tornar-me-ei, ao morrer, fatal a um outro, para que ele aprenda a não ser altivo em

---

<sup>663</sup> Apud Mitchell, *op. cit.*, p. 111.

relação à minha infelicidade. Ao partilhar comigo da mesma doença, aprenderá ser sensato», vv. 728-731. Não prevê que será lembrada, não tanto pela paixão que a incendiou, quanto pela resistência virtuosa que lhe opôs. Aparentemente, o que feriu Fedra até ao âmago, ao ponto de querer vingar-se, foi a arrogância do enteado: «Como é que eu poderia ser mau, eu que já nem me considero puro, só por ter ouvido estas coisas?», v. 655, o não perceber que errar é humano. Não é claro, além disso, se Fedra deseja claramente a morte do enteado ou se quer apenas que ele seja humilhado.

Sob o ponto de vista divino, ela é simplesmente um instrumento da vingança de Afrodite em relação a Hipólito. Ela não ofendeu qualquer deus, sendo nesse plano inteiramente inocente. O «amor avassalador» (v. 27) que a submergiu foi inteiramente causado pelo arbítrio de Afrodite. Mas no próprio prólogo Afrodite qualifica o estado em que ela jaz de «doença» (v. 40), o que já indica que, sob o ponto de vista humano, psicológico e passional, também é uma vítima inocente.

Efetivamente, a paixão nasce das profundezas da sua psique, independentemente da sua vontade, recrudescendo apesar do contrapeso dos apelos da sua razão. São acenados outros fatores como o determinante genético quando Fedra invoca os amores monstruosos de sua mãe, Pasífae e a paixão de sua irmã, Ariadne, por Dioniso. Ela adere a um conceito de *sophrosyne* que não casa com a sua natureza. Por outros termos, a *paideia*, a interiorização dos *nomoi* (também palavras fundamentais, seja da cultura grega, seja da agitação da sofística) não logram modelar ou corrigir a *physis* da filha de Pasífae. Por outro lado, a ideia de honra que perfilha é também condicionada pela sua condição de mulher aristocrática, que lhe faculta um estilo de vida confinado ao *oikos* e ao lazer, propício à disquisição intelectual e à exacerbação de sentimentos<sup>664</sup>.

Teríamos aqui um caso de «bovarismo» *in nuce*. O destino de Fedra é convertido num caso psicológico e clínico, manifestado numa sintomatologia que vai desde a prostração física e a privação de alimentos (três dias sem comer, vv. 135-138<sup>665</sup>), ao delírio (em que ela se apodera de espaços e atividades característicos do seu amado – o prado, a caça com mastins<sup>666</sup>). Deve-se notar que o Coro expusera, no epodo do párodo, depois de na antístrofe ter aventado causas possíveis para os sofrimentos da rainha, a

---

<sup>664</sup> Cf. M. C. Fialho, *op. cit.*, pp. 49 e 50.

<sup>665</sup> Não é um detalhe insignificante a duração de três dias: o terceiro dia é «o “dia crítico” hipocrático, decisivo para a evolução e desfecho de uma doença», M. C. Fialho, *op. cit.*, p. 44.

<sup>666</sup> Para Lourenço, é manifestação da ânsia do amator em se transformar na coisa amada (Lourenço 2012 «Fedra e a sintomatologia da paixão», p. 34). Na paixão amorosa de Fedra, confluem os aspetos mental e sexual, cristalizados na pregnância metafórica da frase da irmã de Ariadne: «a minha alma está arada pelo desejo» (vv. 504-505), *ibidem*, p. 32.

base somática para desequilíbrios caracteristicamente femininos: «Uma infeliz e nefasta incapacidade face às dores de parto e à loucura anda associada ao equilíbrio instável das mulheres», vv. 161-164. É paradoxal e irónico que o Coro invoque para a cura desses males (o que chamaríamos hoje «depressão pós-parto») a «mitigadora dos partos», Ártemis, implicando que Fedra, vítima de Afrodite, possa ser socorrida pela rival. Eurípides compraz-se evidentemente num estudo psicológico.

Fedra não tem qualquer relação privilegiada com os deuses. Têm-na Teseu (com Poséidon) e, sobretudo, Hipólito.

#### 4.7. Hipólito

O carácter do protagonista é objeto de controvérsia crítica. Vários traços da sua personalidade e comportamento tornam-no manifestamente antipático aos olhos modernos. Tentaremos dar conta das razões desse humor no lado da receção, mais à frente. No entanto, a ambivalência da personagem é notada logo *na peça*, nomeadamente, por servos, cujas opiniões não são dispiciendas, temos sido avisados, em Eurípides. Logo após a oferenda e o hino a Ártemis, Hipólito é aconselhado por um servo a dobrar o seu orgulho e a prestar as homenagens devidas a Afrodite. A prece de Hipólito a Ártemis (vv. 73-87) ressalta pela sua beleza poética e lírica: a coroa ofertada é engrinaldada de flores colhidas de um prado imaculado, intocado, ora pelo rebanho do pastor, ora pelo ferro (sinédoque das alfaias agrícolas), irrigado pelo orvalho de águas correntes (não estagnadas, límpidas), única aspensão que o pudor (*Aidos*) permite. Assim como o prado não experimentou a ação transformadora do trabalho humano (pastorícia e agricultura), também aquele que foi julgado digno de colher as suas flores não conhece qualquer acréscimo e modificação trazida pela *paideia* («didacton meden», v. 79, outra componente da civilização humana). Na conclusão da prece, Hipólito formula o voto de permanecer intacto, inviolado, como esse prado.

O escravo (um velho servo, note-se, experimentado pelos anos e pela vida) conduz a sua argumentação de modo impecavelmente lógico. Hipólito aceita logo ouvir os seus conselhos, mal o servo inicia a sua interpelação, afirmando o princípio básico da sabedoria de que temos que chamar soberanos aos deuses (v. 88), concordando calorosamente que «se deve odiar o orgulho» («Quem de entre os mortais não se torna detestável ao ser orgulhoso?», v. 94), que a graça deve ser dispensada aos de trato



amável, nos homens e nos deuses. Porém, não acata o corolário das suas admissões: às perguntas do servo «Então por que não te diriges a uma divindade altiva?», v. 99, «Esta que está às tuas portas, Cípris», v. 101, responde «É ao longe que a saúdo, visto que sou puro», v. 102. O servo recorda: «Meu filho, os deuses têm de ser honrados segundo o que eles próprios exigem», ao que Hipólito replica: «Nem todos os deuses interessam a todos os homens, nem todos os homens a todos os deuses», v. 104.

Hipólito destaca-se assim da atitude convencional da piedade grega que prescreve que a todos os deuses, por o serem, se deve veneração. O seu fracasso pode ser interpretado como o resultado de uma certa «heterodoxia», que se desvia do caráter coletivo e politeísta da religião grega<sup>667</sup>. A consagração do indivíduo a *uma* divindade, a busca de união íntima com um deus, numa palavra, o misticismo pessoal, trairiam uma ênfase pessoal que divorciaria o indivíduo do *genos*, da comunidade<sup>668</sup>. Mais duas observações: esse jovem altivo não leva a mal o conselho de um velho escravo, e este atribui a sobranceira de Hipólito em relação a Cípris a ardor juvenil ainda não crestado pela experiência da vida - «Se alguém, devido à juventude, falar à toa por ter as emoções à flor da pele...», vv. 118-119.

Previendo o desastre, o servo impetra o perdão das «faltas de juventude» do seu senhor a Afrodite, alegando que «Deve procurar-se perdoar... a sabedoria divina tem de ser superior à humana», vv. 116 - 120. Também a Ama diante da ira de Hipólito clama: «Perdoa, filho: errar é humano». Porém, a nosso ver é mais significativo o enunciado do servo, dado o caráter equívoco da Ama (em primeiro lugar porque ela acha que nada de mal se passara e, depois, porque neste passo o que a Ama quer é que ele sele os seus lábios, se remeta ao silêncio). Hipólito, ao contrário de Afrodite, acaba por perdoar, mas não no momento certo. As observações do servo são interpretáveis duplamente: quer como crítica implícita aos deuses, quer como traindo uma incompreensão da natureza da divindade. A limitação da sua perspectiva advém-lhe de ideais humanos como a aprovação moral do ato de perdoar. O espetador, conhecendo o arreganho implacável da Afrodite do prólogo, poderá achar irónicos os conselhos do servo. Ele pretende humanizar os deuses e assim falseia-os. Contudo, *sentimentos* de outra ordem que não a compaixão (despeito, soberba, quezília...) as deusas possuem-nos profusamente, como é notório. Não se

---

<sup>667</sup> Hipótese avançada por M. Futre, *op. cit.*, p. 69.

<sup>668</sup> Sobre o caráter social, estatal e coletivo da religião grega, ver os autores referidos por Marília Futre (Festugière, K. von Fritz, Nilsson *et alii*), *op. cit.*, nota 3, p. 64; notas 16 e 17, p. 67.

comportam assim de modo excessivamente humano, manchando irremediavelmente a sua divindade?

Se a nota dominante do carácter de Hipólito, segundo a perspetiva do primeiro servo, era o orgulho e conseqüente «falta de senso» (v. 105), na opinião do servo que vem anunciar a Teseu o desastre de Hipólito, é a superioridade, o valor espiritual: «Senhor ... de uma coisa nunca serei capaz: convencer-me da maldade do teu filho!... - mesmo assim, eu saberia que ele é um homem superior», vv. 1249-1254. O mesmo constata Ártemis: «Foi a tua superioridade de espírito que te destruiu», v. 1390. A intransigência é vista como loucura de juventude pelo primeiro servo, por superioridade de espírito pelo segundo e por Ártemis. Também se pode ver nas diferentes opiniões dos servos a intenção do autor de deslocar a apreciação da assistência: primeiro antipatizamos e no fim simpatizamos com a personagem<sup>669</sup>.

A este respeito, *Hipólito* converge com *Medeia* e *Alceste* num importantíssimo ponto: no decorrer da ação a simpatia do espetador é induzida a mudar de uma figura para outra, de um antagonista para outro: de Alceste para Admeto, de Medeia para Jasão, de Fedra para Hipólito, na opinião de F. Lourenço<sup>670</sup>. Cumpre-se a estratégia dramática tipicamente euripidiana: a recusa de soluções unívocas para os problemas trágicos encenados («O antigo estado de coisas está de novo revirado», v. 982)<sup>671</sup>.

Nos antípodas do ponto de vista do segundo servo, Hipólito não é em geral apreciado favoravelmente pela crítica moderna, como se disse. Na voga psicanalítico-psiquiátrica recente (deve constatar-se, todavia, que o freudismo está claramente a passar de moda), a personagem presta-se a deixar-se deitar no divã ou a ser catalogado pela gíria dos manuais de psiquiatria. A repulsa que manifesta em relação à atividade

---

<sup>669</sup> Segundo Méridier, «Pour la foule athénienne, Hippolyte est justement frappé par Aphrodite, don't il a rejeté le culte et brave le pouvoir. Aux yeux d'Euripide, ce négateur de l'amour charnel (...) représente, semble-t-il, l'aspiration humaine à l'idéal, dans sa lutte contre les lois du monde physique. Il succombe, parce que nul ne peut se soustraire à ces lois; mais en même temps sa mort est un triomphe, puisqu'au prix de la douleur elle lui assure l'immortalité», *Euripide, Tome II*, p. 24 apud Prieto 1966 *Da Esperança na Obra de Eurípides*, p. 80. Deste modo o primeiro servo veicularia a opinião popular, enquanto o segundo estaria mais próximo do ver de Eurípides. Foi para nós surpreendente saber que um eloquente elogio do «amor platónico» saiu da pena do «lascivo» Eurípides (Aristófanes, n' *As Rãs*, v. 1045, atribui a seguinte confissão ao autor de *Estenobeia* acerca de Ésquilo: «Lá isso não, caramba! Na tua obra, de Afrodite nem uma pitadinha havia»): «Mas existe outro tipo de amor entre os mortais, /o amor de uma alma justa, pura e generosa; /deveriam os homens tomar este como regra e amar/aqueles que são puros e de espírito elevado, /rejeitando Afrodite, filha de Zeus» Fr. 388 Kannicht (apud Lourenço 2012 «Fedra e a sintomatologia da paixão», p. 33).

<sup>670</sup> Lourenço 1996 «Introdução» *Eurípides: Hipólito*, p. 12.

<sup>671</sup> Vide Lourenço 2012 «Fedra e a sintomatologia da paixão», p. 34.

sexual, a sua tirada misógina, o «complexo do pai» manifesto na necessidade quase compulsiva de agradar a Teseu, sendo um bastardo (acorre de pronto ao ouvir o alarido de Teseu, oferecendo humildemente os seus serviços, pronunciando por quatro vezes o termo *pater*, denotando os sentimentos de inferioridade e insegurança típicos da bastardia...) torna-o então um irresistível «case study» no quadro da cultura dominante desde os anos sessenta, um «herói psicopatológico» nos termos de Anne V. Rankin<sup>672</sup>.

Por exemplo, Charles Segal vê na personagem «the sublimation of physical instincts into a mode of life which has its creative, beautiful, and spiritual aspects, but, having its origins in repression, also contains unresolved tensions, violence, and contradiction»<sup>673</sup>. A sua devoção a Ártemis pode ser vista como o resultado de um processo de substituição – o seu refúgio numa figura maternal mais pura - em relação à sua perda mãe natural, a amazona (um dos atributos de Ártemis é de ser *kourotrophos*, alimentadora de crianças). A sua associação ao vegetarianismo e ao orfismo (desferida acusatoriamente pelo pai, vv. 952-953), em viva contradição com o folgazão caçador que convida os amigos a se apressarem na preparação do banquete, pois «uma boa mesa a seguir à caça é um prazer», representa, sob a ótica psicanalista, a manifestação de uma personalidade desequilibrada, polarizada entre extremos.

Sob a ótica estruturalista, já agora, nem os rituais místicos que o aproximam dos deuses, nem a sua proximidade às bestas e ao selvagem enquanto caçador podem operar as mediações entre «deus» e «besta» realizadas na *polis*. Como diz Aristóteles, o homem que não forma parte da *polis* ou é deus ou uma besta (*Pol.* 1. 1253a 28f.). O espaço da predileção de Hipólito é a do vergel imaculado, não «contaminado» pela presença humana («onde o pastor não se atreve a apascentar os seus animais, nem o ferro alguma vez entrou», vv. 75-76).

Por ser o único homem a dispor do privilégio de ouvir o som da voz da deusa, ele pensa nada ter que aprender, inteiramente modelado pela *physis*, um ser completo e por isso também próximo dos deuses. O verso 87, assim traduzido - «possa eu dar a volta final da vida como dobrei a primeira», é interpretado por M. C. Fialho como indicador do menosprezo de Hipólito pela historicidade e dimensão comunitária próprias do ser humano. É mais provável que pretenda dizer que aspira a terminar os seus dias orando a Ártemis, desfrutando desse privilégio. Porém, a ideia de circularidade que subjaz ao v. 87

---

<sup>672</sup> Rankin, Anne V. 1974 «Euripides' Hippolytus: A Psychopathological Hero», pp. 71-94.

<sup>673</sup> Segal, Ch. 1978 «Pentheus and Hippolytus on the Couch and on the Grid: Psychoanalytic and Structuralist Readings of Greek Tragedy», p. 134.

sugere que a personagem vê-se a si mesma redonda, perfeita (acabada), semelhante aos deuses. É significativo que, enquanto se pensa um eleito de Ártemis, não ouça os apelos da Ama para que perdoe. Depois, esmagado pela dor, o quinhão que todos os mortais partilham, e que os imortais ignoram, ele torna-se capaz de perdoar. Nesta prostração, mitiga-se também a intensidade do vínculo com a deusa. Na gestão de espaços da peça, Hipólito não pertence ao *oikos*, espaço doméstico ocupado pelo feminino, nem ao espaço exterior, próprio do homem, antes pertence a uma zona marginal, o extramuros, a que a sua condição de bastardo não é estranha. A natureza em que se sente integrado é aquela não trabalhada pelo homem, pela agricultura e pastorícia, atividades civilizacionais que supõem uma comunidade organizada. O convívio que tem com Ártemis não ocorre em cerimónias públicas, em culto estruturado. É um ser encerrado em si, significando a sua castidade a recusa em pertencer à família e à cidade e, privando-se de descendência, que vira qualquer ser humano para o tempo futuro, ele fixa-se na intemporalidade do êxtase místico.

Por sua vez, George Devereux acentua a inadaptação e a excentricidade da personagem, considerando-o «a complex narcissistic character, neurotic... with schizoid, paranoid and phobic traits»<sup>674</sup>; numa palavra, «an unpleasant deviant type» semelhante a Richard III de Shakespeare e ao Satanás de Milton<sup>675</sup>. O que explica o carácter da personagem é «the unconscious hatred of his "immoral" mother', which leads to his hatred of women in general. Eventually he brings about his own death in order to eliminate himself as the evidence of his mother's 'sin'»<sup>676</sup>.

O que interessará é tentar perceber como a cultura do tempo, em que não havia divãs e não se via nada de profundo na cozedura dos alimentos, avaliaria tal personagem. Com quem concordaria a maioria: com Afrodite ou com Ártemis, com o primeiro ou com o segundo dos servos? Até que ponto o ascetismo da personagem era considerada uma exceção na cultura grega do século V? Se era uma exceção, era admirada como algo de extraordinário e excelso ou vista como uma aberração estranha e suspeita?

Ao que parece, a virgindade era reconhecida como o estado ideal pré-nubil para as mulheres, não para os homens na cultura grega. Era considerado também um estado temporário e não perpétuo. No entanto, convém realçar que o seu ascetismo não o impedia de conviver bravamente com companheiros de caça. Por outro lado, a sua ânsia

---

<sup>674</sup> Devereux 1985 «The Character of the Euripidean Hippolytos. An Ethno-Psychoanalytical Study», p. 10.

<sup>675</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>676</sup> *Ibidem*, p. 43.

de brilhar nos jogos helénicos em vez de enveredar pela «carreira política», como se diria hoje, era perfeitamente aceitável.

Estas notas impedem que se veja no protagonista um carácter radicalmente insociável ou misantropo, um *apolis*: a impressão que deixava aos seus companheiros de caça era a de um homem superior, além de folgazão e bom conviva à mesa. Daí que o seu vegetarianismo seja uma invenção de um pai irado que, ao cruzar esse peculiar hábito com seu carácter devoto, pretendia sublinhar a bizarria, a anormalidade do seu filho.

O seu elitismo poderia, contudo, soar desagradável à sociedade democrática da época: a sabedoria ou a sensatez brotam inteiramente da *physis*, aí não intervém de todo a *paideia* ou a *nomos*. Pela *physis*, são os homens ou bons ou maus (vv. 79-81), exclusiva e inapelavelmente. O seu elitismo de sectário poderá ser descortinado na objurgatória de Teseu que lhe censura os seus supostos vegetarianismo e orfismo. Porém, há que admitir que a censura mais viva, mais irritada, de Teseu alveja a sua *putativa* hipocrisia, convencido como estava de que ele era realmente culpado («caçamos com palavras altissonantes, mas na verdade andam a tramar coisas vergonhosas», vv. 956-957). Deste verso, da sua generalidade, é legítimo inferir que impreca os «tartufos» da época. Todavia, não há incoerência e duplicidade em Hipólito. O devoto de Ártemis não é um tartufo.

Ele é inteiramente veraz quando clama ser sempre «o mesmo para os que me são queridos, tanto na sua presença como na sua ausência», vv. 1000-1001. Embora tenha afirmado, tendo a Ama (num dito que ficou proverbial, denunciado por Aristófanes e funestamente ouvido por Fedra...), que a sua boca jurara, mas não o seu coração, o seu espírito religioso prevalece, ficando os seus lábios selados até ao fim. Este apego aos princípios não é vulgar e por isso é admirável, ao exigir virtude e esforço. Ele é homem de uma só cara e de uma só língua.

Concordamos com o ponto de vista de Blomqvist ao sublinhar que na sua insistência na virtude é mais que humano e que ele se situa numa posição intermediária entre deuses e homens. Já relevámos, seguindo a opinião de M. C. Fialho, que ele se autoconcebe completo e pleno, vendo o tempo como o descrever de um círculo em que o ponto de chegada coincide com o ponto de partida. Ao cumprir as suas promessas, mesmo diante da eventualidade de ser punido por um crime que não cometeu, aparenta-se a Poseidon que as cumpre, apesar de acarretar um assassinato. Mas não achamos que Eurípides quis ver aí algo de profundamente censurável. O que está primariamente

em causa é fidelidade à palavra dada, a capacidade de cumprir sob *stress* os juramentos pronunciados.

Para Blomqvist, também sua inimizade com Afrodite é mais que uma característica humana, pois só um deus pode ser inimigo de outro deus<sup>677</sup>. Contudo, é Afrodite que diz que ele «se refere a mim como a pior das divindades», v. 13, e só depois refere que ele despreza a prática do amor e o casamento. De facto, despede-se do servo, proferindo estas palavras: «quanto à tua Cípris... que passe bem!», v. 113. Parece ser mais desinteresse do que ódio... Seríamos tentados a exclamar como a Ama em relação ao tormento de Fedra: «Olha a grande coisa!», v. 439.

Não interessa, porém, o que nós achamos, mas o que pensa a deusa. O seu exclusivismo religioso, mais que o seu puritanismo, passe-se a expressão anacrónica, poderia passar por anormal, se virmos nos conselhos do primeiro servo a *vox populi*. A profundidade do seu vínculo a Ártemis, exposto a dura prova, é confirmada no fim quando, acabrunhado pela dor, sente com estremecimento e consolação a proximidade da deusa: «Ah! Sopro de perfume sobrenatural! Apesar dos horrores em que me encontro senti a tua presença e o meu corpo descontraíu-se.», vv. 1391-1392. Porém, uma nota de alguma desilusão transparece no devoto: quando Ártemis se despede, observa: «Deixas facilmente um longo convívio», v. 1441, embora não desate o nó da obediência («Desfaço a agressividade contra o meu pai, tal como ordenaste, pois até agora sempre obedeci às tuas palavras», v. 1441)

Veja-se bem que a sua elevação a uma figura de culto por parte de Ártemis, como recompensa da sua virtude e compensação pelos males que sofrera, não suscita qualquer gratidão do lado de Hipólito. A perspectiva da sua entronização futura, da sua imortalidade, não o empolga. O jardim inviolado onde Hipólito se entregara à contemplação mística não se prolonga no além. De facto, como consequência da comunhão que brotou da piedade recíproca entre filho e pai («Hipólito: «Tenho mais pena de ti do que de mim pelo teu erro». Teseu: «Quem me dera morrer em vez de ti, filho»», vv. 1409-1410), verifica-se um certo distanciamento, um desapego de Hipólito em relação à devoção religiosa: ele desabafa - «Ai! Pudesse a raça humana ser uma maldição para os deuses!» logo após ouvir o pai a afirmar - «Fui iludido pelos deuses!» (vv. 1414-1415), antes de ouvir Ártemis assegurando a sua cultuação: «Deixa isso: por causa da tua piedade e nobreza de espírito, não há de cair sobre o teu corpo sem castigo a fúria da deusa Cípris, nem

---

<sup>677</sup> Blomqvist, *op. cit.*, p. 409.

debaixo da terra», vv. 1416 e ss. A retrucação de Ártemis - «Deixa isso» significa, na nossa opinião, que tal invetiva ímpia não se coaduna com o caráter de Hipólito, não passou de um desabafo momentâneo. Depois do discurso de Ártemis, Hipólito reafirma a sua obediência.

Contudo, persistimos em considerar assaz significativo que no fim, em agonia, ele se sinta mais próximo do pai do que da deusa e que não exprima satisfação pela sua cultuação prometida<sup>678</sup>. Quer dizer, em agonia, esse ser humano teocêntrico não se transfixa em transporte de alma no objeto da sua devoção. Talvez Ártemis não tenha correspondido ao conceito que Hipólito tinha dela. *Si est dignum credere...*

É essa via que M. C. Fialho trilha: «A deusa que surge no final da peça revela-se surpreendentemente distante do seu devoto. Mais parece que Hipólito venera uma projeção de si mesmo...»<sup>679</sup>. É por determinação da *physis* da Amazona que ele permanece cego perante outras dimensões da própria Ártemis, sugeridas pelo Coro no Párodo (Dictina, Ilitia, protetora dos partos...). Essa estreiteza condiciona a recompensa que Ártemis arranja: Hipólito é reintegrável «no ciclo da vida só no ponto em que tal é possível»<sup>680</sup> (presidindo a um ritual exclusivo de donzelas nubescentes, que lhe sacrificam as tranças antes de se submeterem ao jugo do casamento). É revelador que depois de morto Hipólito tem que convizinhar com quem repudiou em vida: «Do outro lado do Golfo Sarónico, junto à Acrópole, Hipólito terá o seu templo memorial – nas imediações de um *Aphrodision*»<sup>681</sup>. A duplicidade simbólica dos espaços (o prado orvalhado e virgem de Hipólito, selado como uma tapada murada às incursões cíprias, é um espaço em que, admitindo o zumbido e o aguilhão da abelha primaveril, Afrodite se pode rever<sup>682</sup> e que é figurado como «viçoso e luxuriante» pelo desejo de Fedra, vv. 207 e ss.; a lagoa salgada junto à qual Hipólito exercitava os seus corcéis, vv. 1331 e ss., posta sob a égide de Dictina, identificável a Ártemis, é território convencionalmente associado a Afrodite - cintilação da espuma e bramido das ondas - e é dali que Poséidon irrompe, sob a forma de touro, imagem da potência bruta sexual masculina, provocando o acidente que acarretará a morte do auriga que não consegue manter a direção que queria ao carro da

---

<sup>678</sup> Pensamos que a sua cultuação implica imortalidade pessoal, embora essa implicação não seja explícita no texto: certamente as virgens que lhe ofertarão os seus cabelos acreditarão na sobrevivência pessoal do objeto do seu culto.

<sup>679</sup> M. C. Fialho 2012 «Hipólito em Eurípidés: construção de um protagonista», p. 27.

<sup>680</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>681</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>682</sup> Aproximem-se os versos seguintes: «é um prado virgem que a abelha primaveril atravessa», v. 77 e «o seu [de Afrodite] movimento é como o esvoaçar da abelha», v. 563.

sua vida) cumpre o desígnio de Eurípides de mostrar quão próximas são as deusas que fidalgalmente se odeiam. A tragédia desta peça resulta de, nem as deusas, nem Hipólito, Fedra e Teseu, se terem sentado «à mesa das negociações», por assim dizer.

«Sabe morrer quem viver não soube.» A nosso ver, a morte de Hipólito constituiu mais um triunfo que um fracasso, tal como transparece na exclamação de Teseu: «Ó ilustres regiões de Afaia e de Palas, de que homem ficareis privadas!», vv. 1459-1460); a maneira como morreu, como foi esmagado, catapultou-o à fama, ao resgate do esquecimento («As virgens tratarão sempre de cantar em tua honra», v. 1429). É muitíssimo provável, sem embargo, que Hipólito, Teseu (e Eurípides) encarassem as honras de culto como uma compensação pobre pela perda da vida neste mundo.

#### 4.8. O significado do êxodo; Afrodite e Ártemis a juízo

Segundo Blomkvist, é essa cena final que mais enfaticamente marca a diferença e o contraste entre o modo de ser dos deuses e dos homens, com clara vantagem moral para os homens. Teseu é de facto perdoado por Hipólito, absolvido do *miasma* que o seu crime acarretava (que foi um homicídio voluntário parece ser confirmado por Hipólito no v. 1413), enquanto Ártemis, como se viu, vingar-se-á na pessoa de um favorito de Afrodite, prolongando indefinidamente o «círculo vicioso» das retribuições. Knox, que sustenta que toda a peça é animada pelo propósito de mostrar quão ilusória é a liberdade humana, corroborada pela disfuncionalidade dos discursos que não comunicam e nada resolvem, reconhece que o drama termina num ato de liberdade: o ato de perdoar deflui de uma opção tomada com pleno conhecimento.

De facto, os deuses não perdoam, não derramam lágrimas («Vejo. Mas a lei divina não me permite chorar», v. 1396), não presenciam a morte de mortais («A lei divina não me deixa olhar para cadáveres nem conspurcar a minha vista com expirações moribundas», vv. 1437-1438). Porém, Blomkvist não tem na devida conta, embora evidentemente não deixe de referir o passo, que Hipólito perdoa o pai a mando da deusa. *Também* a mando da deusa, convém precisar, pois já antes da explicitação desse desejo de Ártemis (v. 1435) o curso da compaixão que o tomava incliná-lo-ia ao perdão.

Se as deusas se assemelham, quanto mais não fosse, no ódio implacável que nutrem uma pela outra («Ferida pelo ferrão da deusa mais detestável para nós», clama



Ártemis, vv. 1301), afigura-se-nos que a deusa da caça parece mais racional, menos severa que Afrodite.

O discurso da deusa da caça é menos ríspido e cortante do que o da deusa do amor, mais contemporizador com a fraqueza humana. Tem o cuidado de salvaguardar que Fedra agiu «de certo modo», por «nobreza», vv. 1300-1301, e «cedeu, sem querer, às artimanhas da Ama», v. 1305; Teseu poderia ser duramente castigado pela deusa, ao ter reagido intempestivamente, sem ouvir convenientemente o filho, sem consultar os adivinhos; porém, Ártemis reconhece que o filho do velho Egeu foi induzido em erro: «Não foi o que quiseste, mas deste cabo dele. Mas entre os homens o erro é natural, quando os deuses assim o entendem», vv. 1433-1434; convida Hipólito a não odiar o seu pai, pois ele ficou a saber o destino que o destruiu, e irá elevar Hipólito à honra de figura de culto. Repare-se que é pela voz da deusa, em pessoa, que a predeterminação divina é reconhecida como circunstância atenuante do comportamento dos mortais, sujeitos ao ludíbrio das palavras e das aparências.

Já referimos que o culto que se lhe prestará (exercido por jovens solteiras, virgens que lhe sacrificarão uma porção do seu cabelo antes do casamento) espelha, segundo M. C. Fialho, a imaturidade, a incompletude que caracterizou o seu carácter e a sua vida. A ser elevado a objeto de culto, só poderia ser cultuado desse modo, por esse ritual. Numa linha de hermenêutica psicanalítica, o ritual comprova que no carácter de Hipólito predominava o lado feminino, dada a sua pudicícia, pois são donzelas que o venerarão. Numa linha de hermenêutica sacrificial, significará que, enquanto vítima, o excêntrico Hipólito pode ser reintegrado numa sociedade que o tinha rejeitado («Hippolytus's new status fulfills the scapegoat structure's final part through his transformation from a figure of dangerous impiety, sexual anomaly, and incest into a positive mediating figure for maidens, thus endowing him with a productive role in death that he lacked in life»<sup>683</sup>).

Pelo valor facial do texto, não obstante, trata-se de uma recompensa, de uma compensação. Há uma essencial continuidade entre Hipólito vivo e o Hipólito objeto de culto: como fora um homem eminentemente piedoso e religioso torna-se objeto de piedade e religião. Tem-se observado que, ao presidir à passagem da virgindade ao casamento, ele alcançou aquilo que, quando vivo, não tinha conseguido. De certo modo, ao patrocinar essa passagem, avizinha-se de Afrodite que repelira em vida. Porém, a nosso ver, o que a sua veneração exalta é o autodomínio que demonstrou e a virgindade

---

<sup>683</sup> Mitchell, *op. cit.*, p. 121.

que preservou, qualidades em que as jovens noivas se reveem. *Prima facie*, renovando o julgamento prudencial, a sua cultuação constitui um triunfo, uma forma de imortalidade.

Deste modo, Ártemis fica melhor na fotografia do que Afrodite. Ela acaba por cuidar melhor de Hipólito do que Afrodite de Fedra. Como se tem repetidamente constatado, é nuclear na religião e culturas gregas o respeito pelos juramentos. Não se passe em claro então que o juramento de silêncio firmado pelo Coro respeitante a Fedra é colocado sob a égide de Ártemis, filha de Zeus, v. 713. Por outro lado, por aparecer no fim e desse modo subtrair a sua ação ao comentário do Coro, Ártemis é menos suscetível de interpretação simbólica ou metafórica. De Afrodite diz a Ama - «Pois Cípris, que me destruiu a mim, a ela e a esta casa, não é uma deusa, mas sim algo de mais poderoso ainda que um deus» (vv. 359-361) e, na mesma linha, o Coro - «sozinha, estendes sobre todos, Cípris, o teu reino majestoso» (vv. 1280-1281). O poder de Ártemis não é assim tão superlativado.

Porém, como desenvolve M. C. Fialho, na peça são dadas outras facetas da deusa, para além daquelas que fascinavam Hipólito - a castidade e a inviolabilidade da natureza selvagem. Através do Coro, a propósito da doença de Fedra, são referidas as deusas Hécate e Cíbele (identificadas frequentemente a Ártemis), o templo de Ártemis Sarónia e Dictima, outro nome de Ártemis, a qual pode cavalgar a onda marinha como Afrodite. É destacado também outro atributo de Ártemis, protetora das parturientes e das crias recém-nascidas, atributo que naturalmente convizinha com o reino de Cípris. Hipólito não abarca todo o espectro de significações da deusa, limitando a sua perspetiva a uma ou duas das suas facetas.

O que são então as deusas em *Hipólito*? Poder-se-ia responder desde logo que as deusas não representam nada a não ser a si mesmas. Que cumprem simplesmente a função de *dramatis personae*, desencadeando e revolvendo a ação do drama. Mas o próprio Coro, e a Ama, não são desta opinião, como acabámos de ver.

Para M. C. Fialho, Afrodite representa, em parte, o princípio de união e ligação entre os seres humanos enquanto Ártemis o princípio de individuação em que a autoconsciência individual se forma na cisão que possibilita a independência (o ver à distância o outro), e que se realiza no retraimento do pudor. Ora as polaridades que as deusas representam não estão radicalmente separadas, verificando-se tangências entre os respetivos domínios. O fusionismo erótico pressupõe a separação prévia, a individuação e, através da procriação, deriva outra vez para a individuação, que a égide de Ártemis cobre com a sombra da sua proteção. (as crias, os recém-nascidos). Afrodite e

Ártemis não são opostos puros que se alternam como o verão e o inverno, como o vaivém de Perséfone. Colidem porque confinam em alguns lados dos seus campos de ação. Chocam, concretamente, através de seres humanos onde aquilo que representam predomina.

Segundo a perspectiva irónica, Eurípides ao colocar em evidência a ação das deusas, ao expor o seu comportamento, estaria a transmitir sub-repticiamente a mensagem: vejam como são os deuses; ao agirem assim provam que não são deuses. A peça termina numa atmosfera de *denouement*, de certa serenidade: avultam a nobreza e a bondade de Hipólito (cf. vv. 1145, 1456) e a reconciliação final entre pai e filho. Mas só depois de Ártemis desaparecer. O problema da tese ironista, como se tem observado, é que pressupõe que os gregos, alguns gregos, reagiam como eles, os ironistas, à inumanidade dos deuses, se pensassem melhor no assunto. É avisado admitir que a maioria acharia perfeitamente razoáveis as asserções de Ártemis de que a divindade é incompatível com moribundos e pestilências.

A leitura sacrificial, por outro lado, vê a caracterização violenta dos deuses orientada pelo impulso de um «sacudir de responsabilidades», que alivia a sociedade do peso da culpa que propriamente lhe cabe. Assim pensa Mitchell: «The attribution of violence to the gods, not man, shelters the community from the knowledge of its own violence. Poseidon and the bull do all the dirty work for Theseus and Phaedra by physically causing Hippolytus's death»<sup>684</sup>.

Num balanço final, a peça representa uma crítica aos deuses da religião e do mito tradicionais ou uma descrição dos limites da apreensão humana do divino? O foco da eventual crítica religiosa exporia a tendência humana em conceber os deuses à sua imagem e semelhança<sup>685</sup>: o servo queria que a sabedoria divina incluísse o perdão, Hipólito que Ártemis se reduzisse à deusa da castidade, a Ama que Afrodite fosse dominada com poções. Teseu obtém de Poséidon o que quer, mas atrai o desastre. Mais precatada é a abstenção proclamada por Protágoras: somando a brevidade da vida e a obscuridade do assunto, mais avisado se torna a suspensão de juízo acerca dos nomes, dos predicados divinos.

Essa hipótese interpretativa não vê todas as implicações da sua tese. No texto, o acento está na iniciativa dos deuses, que se imiscuem nos assuntos humanos, mais do

---

<sup>684</sup> Mitchell, *op. cit.*, p.120.

<sup>685</sup> Diz M. C. Fialho que «se há crítica religiosa na peça, ela reside, sobretudo, na facilidade com que o homem cristaliza conceções limitadas do deus, decorrentes das suas próprias limitações», *op. cit.*, p. 45.

que nos homens que limitariam a transcendência humana a perspetivismos unilaterais. Em lado nenhum se sugere a inefabilidade do divino que nomes e concreções humanas desvirtuassem e apoucassem. No alfa e no omega do drama deparamos com deusas, Afrodite e Ártemis, de personalidades fortes, magnéticas, impositivas. O perfil de ambas é impressivamente feminino, isto é, riscado das bandas do lado egoísta e ferino do género feminino. Blomqvist tem razão quando assevera que Afrodite reflete mais flagrantemente o tipo da mulher ressentida e vingativa do que Fedra. Em ambas corre desenfreada a sede de vingança a que a invulnerabilidade divina acrescenta a frieza calculista e implacável.

Se a figuração do celestial e do divino replica o humano e os sentimentos e paixões humanas, porque constituirá a projeção da compaixão humana ou da castidade um erro de limitação de perspetiva e não a inveja e outros baixos instintos? M. C. Fialho pensa que a posição religiosa de Eurípides se aproxima da de Protágoras (referida acima), confluindo na ideia de que todas as figurações do divino são irrealistas. Porém, em nenhum passo da obra se encontram equivalentes dessas explicações. Pelo contrário, Afrodite e Ártemis são, na peça, particularmente intrusivas, saltam para a arena do turbido mundo humano, tudo são, menos deuses indiferentes.

Estão para além da moral? Representam os deuses-natura de Nilsson? Seguem, em vez, em nosso entender, uma moral da força, do domínio e do terror. A exegese do carácter elemental das deusas que é feita na peça sobretudo pelo Coro e pela Ama não anula essa vincada fisionomia antropomórfica. A disputa sem fim à vista de Afrodite e Ártemis ilustra a visão trágica do mundo como conflito insanável. Porém, o repúdio dos deuses olímpicos como foco de conflito interminável, permanentemente espicaçados por altaneiros sentimentos de honra, seria mais claro se Ártemis, afinal, não ordenasse ao seu fiel devoto que perdoasse ao pai. Se Hipólito resolvesse perdoar ao pai *sponte sua*, por pura iniciativa pessoal... Para a causa de Ártemis, tanto valia se Hipólito perdoasse ou não ao seu impulsivo pai...

Se permanecermos na perspetiva imanentista, os deuses objetivam o que os homens podem ser, figurações exógenas de tendências endógenas. Não o que foram num estádio arcaico, mas o que está dentro deles, o que permanece dentro deles e que pode rasgar a ténue crosta da *sophrosyne* e da moderação. É *la part maudite* que abre o lábaro. Mas os seres humanos também podem ser alcandorados à condição quase divina, elevando-se acima do ordinário, da bem humana fraqueza, ao resistirem até à morte ao

obsidiante pulsar da paixão como Fedra, ao serem fiéis aos juramentos que pronunciaram como sucedeu com Hipólito.

É provável que a figura deste se agigantasse, por fim, aos olhos do grego da época, seja porque ferreamente mantém a promessa jurada, seja porque alija o pai do seu crime, perdando-lhe. É provável que pensassem como Teseu quando prorrompe em admiração e louvor («Teseu: Meu querido, com que nobreza te mostras ao teu pai! Hipólito: Que os teus filhos legítimos também sejam assim! Teseu: «Que espírito bom e piedoso o teu!», vv. 1452-1456). Em vez de ver um complexo de bastardia, que o leva a agradar ao pai fosse qual fosse o preço de rebaixamento a pagar, talvez o grego ficasse edificado com o exemplo de Hipólito que, apesar de bastardo, perdoa ao pai, mostrando grandeza de alma. As manifestações calorosas de devoção filial eram apreciadas de bom grado pela sociedade patriarcal da altura.

A peça que presenciou tão conspícua e eficaz intervenção divina termina numa nota humanista, numa cena deliberadamente comovedora, fremente de ternura parental e filial. E recorda-nos também «trivialidades» tão carregadas de significado como aquela que prescreve que as personagens admissíveis para a tragédia são as de estatuto elevado<sup>686</sup> e que o grande tema desta tragédia, como de todo o género literário com esse nome, é o sofrimento humano: «Pois as histórias que dizem respeito aos grandes são as que justificam mais sofrimento», vv. 1465-1466.

## 5. Íon

### 5.1. As razões da escolha

Porquê escolher esta peça e não outra, representativa da série que tem sido classificada por rubricas como tragicomédias, melodramas, teatro de intriga e outras na produção teatral de Eurípides? A responsabilidade reside na escola racionalista (Verrall, Murray, Norwood...): eles não têm dúvidas de que é notória na peça a sátira antirreligiosa, a animadversão de Eurípides em relação a Apolo e ao santuário de Delfos. Conclui Murray: «The Ion is, of all the extant plays, the most definitely blasphemous against the

---

<sup>686</sup> *N'est pas minuit qui veut*, René Char, apud George Steiner, *op. cit.*, p. 1.0

traditional gods»<sup>687</sup>. O objetivo deste capítulo é o de testar esta hipótese interpretativa, confrontando-a com leituras que relativizam ou mesmo rejeitam esse cariz antirreligioso.

De facto, se Apolo nunca aparece, é colocado no centro da ação desde o prólogo de Hermes. A simbologia da luz (por exemplo, «Será possível que tudo isto esteja contido na luminosa abrangência do sol...», v. 1516) que pontilha o enredo indica a presença envolvente do senhor de Delos, a brilhante. É em nome de Apolo, representando Apolo, que Atena irrompe no final do entrecho da peça. A ação decorre diante do seu templo em Delfos, e os caracteres humanos referem-se-lhe profusamente. Ao contrário do prólogo de *Hipólito*, nem tudo o que é estabelecido no prólogo por Hermes acontecerá. É inevitável frisar esta excecionalidade no conjunto das tragédias gregas completas que subsistiram ao desgaste dos séculos: o plano gizado pelo deus não se cumpre nas etapas que programa, conquanto o seu intento fundamental (Íon instalado no trono de Atenas) prevaleça, contornando-se os contratempos.

Impõe-se a questão: ponderando a totalidade da ação, somando todas as incidências e considerando as zonas de sombra, a peça, num saldo final, aprova ou não o papel desempenhado por Apolo? Por que critérios é julgada a sua atuação? Também se abordará o fator da *Tyche*, considerando-se o modo como se equaciona com a ação dos deuses: substitui os deuses, submete-se a eles, ou subordina-os ao seu poderio?

## 5.2. *Deus ex initio e deus ex machina*

A dimensão religiosa da peça é inegável: um deus começa a peça, outro encerra-a - a um *deus ex machina* final (vale o conceito e não o pormenor cénico de Atena ter surgido ou não nas alturas elevada pela *mechane*) responde um *deus ex initio*. Porquê Hermes e porquê Atena? Dando desde já algumas respostas, Hermes (no seu estatuto de deus-mensageiro) adequa-se perfeitamente à função de mediano e porta-voz, além de que, como deus que desenhilha situações apertadas e problemáticas, sugere com a sua presença que as coisas por fim resolver-se-ão da melhor maneira (é o deus da boa sorte, do «desenrasca», passe-se o vulgarismo), embora não necessariamente com os meios mais limpos e nobres (Hermes, entre os seus muitos atributos e patrocínios, era também o deus dos ladrões).

---

<sup>687</sup>Apud Conacher 1959 «The paradox of Euripides' Ion», nota 33, p. 31, e Lourenço 1994 «Introdução» *Íon*, p. 25. Os excertos da obra citados são extraídos da tradução de F. Lourenço.

Atena, diversamente, é mais solene: reflete a majestade de Apolo e cauciona com a sua presença e discurso os altos destinos que esperam a família de Íon, reforçando, segundo muitos comentadores, a mensagem de patriotismo ateniense que a peça comunica.

De facto, se lessemos a peça às avessas, fixando-nos na aparição final de Atena, a peça afigurar-se-ia como uma glorificação de Apolo e das suas obras. Afirma a deusa: «Apolo resolveu tudo da melhor maneira.», v. 1595. Tanto Íon como Creúsa acatam as suas explicações, unindo-se no aplauso ao deus. A princesa ateniense, que tinha fundadas razões de queixa, muda de atitude: «Louvo Febo que antes não louvava», v. 1609, recebendo a explícita aprovação de Atena: «Fico contente por elogiares o deus e porque mudaste de opinião», v. 1614. E o Coro comparte do sentimento geral: «Salve, Apolo, filho de Zeus e de Leto! Quando uma casa está atormentada com desgraças, deve o homem piedoso ter confiança nos deuses: os bons encontrarão no fim as coisas de que são dignos; os maus, visto que assim nasceram, nunca poderão ser bem sucedidos», vv. 1619-1622. Pelo meio, Atena explica que o tempo dos deuses não é o mesmo do dos homens, mas que o socorro divino acaba por vir, afirmando a providencia real da ação divina («As coisas divinas são de algum modo demoradas, mas no fim são eficazes», v. 1615).

Daí infere H. Strohm que é «no desnivelamento entre as duas conceções de tempo que reside a incompreensão básica dos humanos relativamente aos deuses»<sup>688</sup>. Foi por não verem mais longe ou por não darem tempo ao tempo, o tempo mensurável pelos largos critérios divinos, que Creúsa e outros invetivaram Apolo. Já Hermes assegurara: «É Lóxias que conduz o destino a este ponto; não está tão desatento como parece», vv. 67-68. O Coro, verificando como fora a catástrofe evitada, ainda que por uma nesga, proclama consoladoramente: «Com base no que agora aconteceu, que ninguém julgue alguma vez existir algo de humano desprovido de esperança.», vv. 1510-1511. Em vez de um ataque antirreligioso, a peça redundaria, afinal, numa apologia de Apolo e dos deuses e vincaria inequivocamente a existência de uma ordem moral do mundo. Tanto mais persuasiva é a mensagem de confiança e esperança quanto mais realisticamente se deu espaço às queixas e acusações dos seres humanos limitados no seu conhecimento e experiência ao *hic et nunc*.

---

<sup>688</sup> Apud Lourenço *Íon*, nota 182, p. 119.

A objeção natural a esta perspectiva passa por lembrar que não se pode tomar a parte pelo todo, mesmo se a parte implicada for a do fecho ou a do início da peça. Não se deve tomar de ânimo leve as críticas lançadas contra Apolo pelas personagens mais relevantes do entrecho. A crítica colocada nos lábios de Íon é demasiada elaborada para ser reduzida a um desabafo (cf. vv. 436 e ss.). Daí a pergunta se não estará a reabilitação final de Apolo impregnada de ironia. Não se revelou Apolo como um violador e dispensador de um oráculo falso, a ser mantido diante de Xuto, marido de Creúsa, segundo *diktat* final de Atena? Porque é Atena e não Apolo quem aparece no fim? Foi a «vergonha», a «consciência pesada», que tolheu o deus da manifestação? Correspondeu o deus da luz às expetativas nele depositadas por Íon, seu leal devoto e servo?

### 5.3. O patriotismo da peça e a tensão que cria com a sua vertente religiosa

A dimensão religiosa da peça não pode ser desligada do seu teor patriótico: a obra lida com as origens míticas de Atenas e das raças helénicas. Na Antiguidade, ter um deus como progenitor de um clã, de uma dinastia ou de uma nação comportava um altíssimo grau de prestígio, uma garantia de glória futura. Lembrem-se Alexandre ou Júlio César que enfatizavam o sangue divino que lhe corria nas veias. Não podia então deixar de ser um impulso nacionalista que presidiu à criação do enredo da peça que atribui a Íon um pai divino, Apolo, conferindo ascendência divina à raça dos jónios. Atendendo a que na literatura anterior a Eurípides, em Hesíodo, nomeadamente, se dava Xuto como pai de Íon não é impossível admitir que a mudança da paternidade de Íon, atribuindo-a a Apolo, tenha sido uma invenção de Eurípides<sup>689</sup>.

Não é só a Íon que é reservado trono ancestral de Atenas. Também Dorus e Aqueu, fundadores das raças dória e aqueia, verão a luz do dia sob a égide de Palas Atena; como filhos de Xuto e Creúsa, meio-irmãos de Íon, partilham com este a origem ateniense (teríamos assim a base mítica para o pan-helenismo centrado em Atenas, tronco dos diferentes ramos da raça helénica).

---

<sup>689</sup> Conacher, embora admita que não haja evidência definitiva da paternidade de Apolo antes de Eurípides, considera muito improvável que essa alteração do mito proviesse da pena do tragediógrafo, apresentando as seguintes razões: era demasiado ousado (mas não era nobilitante essa suposta invenção de paternidade?), porque é provável que a peça perdida de Sófocles, *Creúsa*, contivesse a história da paternidade divina de Íon, porque a ideia de Apolo *patroios* estava bem estabelecida no tempo de Sócrates ou pelo menos no tempo de Platão, *idem*, «The paradox of Euripides' Ion», pp. 24, 25.



Se a peça é então animada de intenções patrióticas e propagandísticas, construída para maior glória de Atenas, segue-se que seria contraproducente apresentar Apolo, o pai de Íon, *patroios* de Atenas, sob uma luz desfavorável. Porém, é o que sucede segundo alguns reputados críticos. Wilamowitz vê toda a lenda de Íon e a versão específica de Eurípides percorridas por um pronunciado propósito imperialista, o qual convive simplesmente com o cariz polémico anti-Apolo da peça em apreço. Owen assinala os dois elementos, secundarizando embora o segundo, observando que na presente peça Eurípides é menos amargo na sua animadversão contra Delfos e seu oráculo do que em *Electra* ou em *Ifigénia entre os Tauros*.<sup>690</sup>

Estaríamos na presença de um paradoxo entre duas valências, o principal paradoxo da obra, segundo Conacher<sup>691</sup>. A contradição esbate-se ou desaparece trilhando duas vias argumentativas distintas: seja negando, seja minimizando a suposta sátira antirreligiosa ou encarando a peça, numa perspetiva puramente estetizante, como um exercício de virtuosismo estético, como um cometimento artístico e dramático, dando como irrelevantes as facetas patriótica ou racionalista.

Como nota Conacher, alguns dos que salientam a dimensão política e nacionalista da peça tendem a postergar qualquer sugestão de um retrato satírico ou desfavorável de Apolo. Grégoire afirma que «Jamais la critique des dieux n'a été moins dangereuse que dans cette pièce... les dieux mènent à bien, fort habilement une affaire dont la complication dépasse l'intelligence humaine». Delebecque, que considera Eurípides «l'interprète d'une véritable doctrine du racisme ionien», julga que Apolo é no fim plenamente absolvido por ter reparado as suas faltas<sup>692</sup>. É óbvio que, refinando a imagem do Eurípides subversivo, poderíamos detetar no desenho equívoco do deus uma estratégia de corrosão da ideia do imperialismo ateniense. Numa leitura irónica, Conacher discerne na réplica de Xuto, «A terra não dá à luz crianças», v. 543, a Íon, que gracejara «Nasci com a terra como mãe», uma ridicularização *en passant* do mito da autoctonia ateniense<sup>693</sup>. O paradoxo referido deixaria de existir, pois o carácter equívoco do deus contamina subtilmente a ideologia nacionalista ateniense. Residiria aí, no questionar ou no minar das premissas do imperialismo ateniense, o subtexto do texto.

---

<sup>690</sup> Apud Conacher, *op. cit.*, p. 32 e nota 38.

<sup>691</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>692</sup> Apud *ibidem*, p. 30.

<sup>693</sup> *Ibidem*, nota 54, p. 67.

Trata-se de um passo que poucos deram. A questão reside sobretudo no relevo que esse elemento patriótico assume. É o principal intento da obra exaltar Atenas, justificar mitologicamente a sua supremacia no mundo grego? Christian Woolf pensa que, comparando com *As Suplicantes*, um inequívoco encómio de Atenas, a peça exala nostalgia pelo passado da cidade, plasmado no mito e na lenda, em contraste com a visão desencantada da política ateniense coetânea, que Íon claramente enuncia (vv. 595 e ss.<sup>694</sup>). Aí temos o moderno infiltrado na lenda arcaica, notamos. Notamos também que o louvor de Atenas adquire uma coloração chauvinista, segundo Christian Woolf: «Athens is no longer represented as the city of the refuge for outsiders or oppressed as before in *Medea*, *Heraclidae*, *Suppliants* or *Heracles*. We see an Athens for the Athenians, insisting on her autochthony and the exclusiveness of her citizenry (cf. 589 ff, 673 ff, 290 ff)...»<sup>695</sup>. É um tema que requeria maior elaboração: é digno de nota, porém, que a imagem de Atenas conhece flutuações acentuadas ao longo da obra euripidiana.

Os intérpretes racionalistas, por sua vez, descortinam na desmistificação dos mitos da descendência divina o objetivo principal da peça. Daí Verrall conseguir ver que Íon é na verdade filho de Xuto e da sacerdotiza de Apolo, da Pítia, baseando-se nos vv. 545 e ss. Porém, postular uma outra ascendência, mais racional, do protagonista equivaleria a redigir outra peça: toda a relação entre Íon e Creusa, suas mutações e reviravoltas (revertem os papéis de perseguidor e perseguido) e o seu efeito dramático no público, que sabe desde o início que são filho e mãe, deixariam de ter sentido. Conservando os deuses em ação, e não disputando a paternidade de Apolo, Norwood acha que a desilusão incurável de Íon prova a falsidade fundamental do deus que habita o umbigo do mundo: «The god who gives oracles to Greece is a trickster and no celestial consolations or Athenian throne can compensate the youth Ion for the loss of what has filled his heart only this morning.»<sup>696</sup>; Norwood é assertivo: Apolo é «a brute, a liar, and a bungler»<sup>697</sup>.

No pólo contrário, Burnett rebate com igual vigor: «As religious satire, the Ion is undeniably weak, for its plot shows Apollo successfully imposing a benevolent plan upon the world and serving the cause of Athenian patriotism with his name. His influence in the play is so personal and so immediate that he cannot be thought of as the representative of

---

<sup>694</sup> Wolff, Christian 1965 «The Design and Myth in Euripides' Ion», p. 175.

<sup>695</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>696</sup> Apud Conacher, *op. cit.*, p. 32.

<sup>697</sup> Apud Burnett, Anne Pippin 1962 «Human Resistance and Divine Persuasion in Euripides' "Ion"», p. 89.

a Natural Force, and he is certainly not exposed as Unreality»<sup>698</sup>. Apolo apresenta uma fisionomia tão pessoal, tão incisiva que não pode ser reduzido, convenientemente, a uma vaga força simbólica. Como a ação benevolente de Apolo redundava na glória da cidade, deixa de haver lugar para qualquer paradoxo entre os elementos divino e patriótico.

#### 5.4. A solução «funcional» e a seriedade fundamental da peça

Outra maneira de desatar o nó górdio desse suposto paradoxo é aplicar a divisa «arte pela arte» a esta obra. As suas componentes política e religiosa são subordinadas ao propósito cimeiro de realizar uma obra de arte, uma representação teatral conseguida, numa palavra, *une pièce bien faite*.

Assim pensam Grube e Kitto, respetivamente: «The aim of the play is not to prove anything at all, but to dramatize...»<sup>699</sup>; «the first purpose of the dramatist ... was to create an effective stage- piece; to exploit the resources of his art for its own sake, not for the sake of something bigger»<sup>700</sup>. Kitto considera a peça uma tragicomédia juntamente *Alceste*, *Ifigénia entre os Tauros* e *Helena*, embora ressalve que o termo não é de todo satisfatório<sup>701</sup>. A diferença fundamental em relação à tragédia é que o seu enredo é artificial, fictício, substituindo a realidade trágica pela realidade teatral. O que importa é o efeito, a capacidade de comover: o final feliz substitui a catarse trágica, isto é, o espetador sabe de antemão que nada de irremediavelmente trágico sucederá pois no fim tudo se compõe. Porque não tem nada de importante ou profundo a comunicar, o poeta pode dedicar-se exclusivamente a aperfeiçoar o enredo, a polir a sua forma, a delinear com consistência os seus caracteres. Logo, «Intellectual profundity is as alien to this tragicomedy as is moral profundity»<sup>702</sup>. É inútil e enganador encontrar «teses» nesse tipo de teatro. Daí também que o elemento crítico relativamente a Apolo e a Delfos, estando presente, nunca o está em primeiro plano durante muito tempo<sup>703</sup>.

O problema da interpretação de Kitto está em que labora num pressuposto muito sofisticado: pensa que o autor e a audiência pactuam tacitamente na convicção de que os mitos são falsos e que retiram a graça, *the wit*, da pretensão de que esses mitos são

---

<sup>698</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>699</sup> Grube, G. A. 1941 *The Drama of Euripides*, p. 279.

<sup>700</sup> Kitto, H.D.F. 1950 *Greek Tragedy* (trad. port. 1990), p. 217.

<sup>701</sup> *Ibidem*, p. 221.

<sup>702</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>703</sup> Cf. *ibidem*, p. 230.

verdadeiros. Autor e público conspiram nos seguintes termos: vamos fazer de conta que acreditamos nos mitos, vamos considerá-los como se fossem verdadeiros, sabendo que são falsos. É completamente anacrónico pensar que a religião grega estaria ao tempo tão esgotada assim que admitisse esse jogo, esse ficcionalismo, esse «como se».

Uma maneira de colocar de lado essas classificações, tragicomédia, melodrama, drama romanesco, etc, é sublinhar que essas designações só foram cunhadas *a posteriori*, mantendo que no teatro de Dioniso, para aquela ocasião, só se apresentavam *tragodíai*. A um ateniense da altura esse híbrido, trágico-comédia, seria uma novidade. Os termos então são anacrónicos, embora os conceitos, evidentemente, possam não o ser.

De facto, como aponta Lourenço, relativamente à atmosfera de cerrada dor de *Hécuba* e d' *As Troianas*, peças como *Íon* ou *Helena* surpreendem pela leveza, pelo romanesco, pela movimentação inesperada e pelo humor<sup>704</sup>. Surpreendem-se passos digressivos óbvios na peça como a descrição pelo Coro de obras de arte de Delfos e a descrição das tapeçarias pelo servo, vv. 1147 e ss., ou a análise de aspetos da política ateniense coeva de Eurípides, pela voz de Íon. Opera-se uma viragem efetiva, atendendo às peças que restaram, na carreira do autor, a partir do ano de 415, em que leva a palco *As Troianas*.

Somsen caracterizou *Ifigénia entre os Tauros*, *Íon*, *Helena*, *Andrómaca* como sendo estruturadas por dois expedientes fundamentais: a *anagnorise* e a *mechanema*. *Íon* destaca-se do conjunto pelo dinamismo imprimido pelo «recognition-complex» e pelo brilho da sua execução<sup>705</sup>. Também Owen pensa que a peça é a que apresenta o enredo mais elaborado, mais cinzelado. Em *Íon*, uma das mais longas das peças completas conservadas de Eurípides, o reconhecimento mãe/filho ocorre apenas no fim, após uma sucessão de reviravoltas marcadas pelo suspense. Mãe e filho que acabam, por assim dizer, nos braços um do outro, estiveram a pique, em momentos diferentes, de se matarem. É uma história com final feliz, após rocambolescos incidentes. Daí alguns autores considerarem a peça como tendo o potencial da comédia (O. Taplin, Conacher) e outros até como constituindo uma deliberada transgressão dos limites dos géneros literários, empurrando decididamente uma peça de estrutura formal trágica para o território da comédia (Segal, C. Asby).

---

<sup>704</sup> Lourenço «Introdução» *Íon*, p. 12.

<sup>705</sup> Somsen pensa que a obra pertence ao período tardio da produção do autor, caindo, provavelmente, segundo Conacher, na falácia do «quanto mais tardio melhor», apud Conacher, *op. cit.*, p. 28

A comicidade é inegável, por exemplo, no 2º episódio, quando Xuto, informado pelo oráculo, se precipita a abraçar Íon como seu filho, o qual julga que está ser vítima de assédio sexual. Porém, como diz Conacher, «The Greeks mingled serious issues with their lighter entertainments mor casually than we do»<sup>706</sup>, retirando nós daí a conclusão de que os elementos patriótico e religioso estão lá, veiculados não obstante por um enredo que joga com os efeitos teatrais da surpresa, do suspense, do esperável *happy end*. Na cena referida, não obstante a comicidade inicial, Íon ainda não consegue duvidar do oráculo de Apolo que o declara filho de Xuto, ainda não consegue distanciar-se do deus a quem tão felizmente tem servido. A tragicidade da peça provém de o desastre e a catástrofe não sucederam por pouco, por uma unha negra, devido à conjunção de circunstâncias felizes e ao dedo remoto do deus.

A peça levanta dessa maneira a questão de até onde se pode agir num mundo onde abundam o desconhecido, o secreto e o imprevisível. Da tentativa de Creúsa de assassinar Íon, visto como um intruso, se pode retirar um apelo à cautela em ceder aos impulsos mais imediatos: como ajustar contas com um inimigo se não sabes realmente se ele o é de verdade? Christian Woolf vê na peça uma demanda quase pirandelliana da substância da verdade<sup>707</sup>. A *quête* de Íon direciona-se para as suas origens: saberá que é filho de Apolo, mas que deverá olhar Xuto como seu pai porque este anda assim iludido, e que tem como mãe carnal Creúsa, tendo tido como mãe afetiva a Pítia; saberá também que é ateniense (*eugeneia*) e que está destinado ao trono ancestral de Atenas. No espaço de um dia, fica a saber muito. Nesta linha, a peça é fundamentalmente animada por propósitos sérios, não constituindo a ironia, apesar da presença pervasiva, um fim em si mesma<sup>708</sup>.

Observámos que em *Hipólito*, no prólogo, Cípris expõe o seu plano (motivo, finalidade e execução) que se irá concretizar, ponto por ponto. Em *Íon*, também há um plano divino, concebido por Apolo, mas dado a conhecer por intermediários, embora deidades: Hermes, no prólogo, e Atena no êxodo. Diversamente de Afrodite em *Hipólito*, ou Dioniso em *As Bacantes*, Apolo delega, como os atuais governos, os seus esclarecimentos em porta-vozes. Como registam todos os comentadores, o plano de Apolo, o deus da profecia e da clarividência, não se realiza com a infalibilidade que

---

<sup>706</sup> Conacher, *op. cit.*, p. 39.

<sup>707</sup> Woolf, *op. cit.*, p. 173.

<sup>708</sup> A recorrência à ironia é rastreável numa profusão de versos: 285, 306, 308, 311, 345, 354, 384, 439, 543, 559, 656, 659, 839, 1089, 1227, 1284, 1286, 1296, 1303, 1307, 1345.

distinguiu o plano de Cípris. Segundo Hermes, «o deus dará a Xuto, quando ele entrar neste templo, o seu próprio filho: dirá que nasceu dele, de modo a que, entrando em casa da mãe, o filho seja reconhecido por Creúsa, o casamento com Lóxias permaneça secreto e o rapaz fique com o que lhe é devido», vv. 69-73. A previsão divina falhou nos seus cálculos.

Levanta-se então outro poder, com que os próprios deuses têm que contar: a imprevisível *tyche*. Tangente a esse poder, confundindo-se com ele, avulta a imponderabilidade das reações humanas, corporizadas por Íon e Creúsa.

## 5.5. Objeções e contraobjeções à atuação de Apolo

Íon, espiado por Hermes<sup>709</sup>, surge em cena como um servidor extremoso e jucundo de Apolo, o deus da luz, louvado justamente na pureza da aurora. Banha a monódia de Íon, de excelsa beleza, uma grande tranquilidade, serenidade e ordem: o universo do servidor de Apolo é luminoso, estável, e inocente. Apenas os pássaros aproximando-se dos altares, em revoada, batendo as asas, indicarão que estava iminente a perturbação dessa serenidade olímpica por agentes exteriores. O traço que se destaca no caráter de Íon até ao primeiro episódio onde entra Creúsa é o da ingenuidade e inocência. Ele está perfeitamente integrado no espaço que o cerca e perfeitamente realizado nas tarefas que exerce.

Revela-se, contudo, indagador, «movido pela vontade de saber», v. 266, no diálogo que estabelece com Creúsa, entre os quais se gera uma corrente de simpatia favorável à confiança. Ao referir «As longas», porque era um lugar de predileção de Apolo, Íon toca a ferida secreta de Creúsa. Mas não é logo que se conhecem as razões da sua perturbação. De interrogador, Íon passa a interrogado: o diálogo explana resumidamente as biografias dos interlocutores, lançando pistas ou indícios sobre a verdadeira história, por exemplo: «Se calhar nasci devido a uma injúria feita a alguma mulher», v. 325. Ao que Creúsa replica: «Há outra mulher que tem vindo a sofrer o mesmo que a tua mãe», v. 330. Owen, segundo a nota de Lourenço, nos versos de 436 e seguintes, denuncia a metamorfose incongruente de Íon, de oficiante de Apolo em um crítico do deus<sup>710</sup>.

Essa faceta crítica do servo de Apolo, quase detetivesca, anuncia-se desde logo na sua indagação do detalhe diante da alegação de Creúsa acerca do desaparecimento

---

<sup>709</sup> Leiam-se os versos finais do prólogo e repare-se que Hermes é o primeiro dos deuses a *seguir à tyche* a nomeá-lo «filho de Lóxias»: «O nome que a sorte (*tyche*) lhe está prestes a conceder, serei eu o primeiro dentre os deuses a nomeá-lo: Íon», v. 80; neste verso o deus dá a precedência ao acaso, mas antes afirmara que é Apolo que comanda a *Tyche* «É Lóxias que conduz o destino a este ponto»; por conseguinte, já no prólogo a fonte da ação parece dupla: ora parece promanar de Apolo, ora da *Tyche*). Por outro lado, há quem detete uma nota cômica no esconder-se do deus no meio da espessura dos loureiros, como se temesse ser surpreendido (cf. Kitto, *op. cit.*, p. 232); ou então, preparando-se para ver a ação escondido no laurel, Hermes, e Eurípides por ele, supõem que a ação foge ou *pode* fugir ao controlo dos deuses. O laurel, contudo, dado ser o loureiro o símbolo sagrado de Apolo, sublinha a ligação de Hermes ao deus da luz.

<sup>710</sup> Lourenço *Íon*, nota 39, p. 61.

do bebê, nascido do estupro de Apolo. Narrando as suas desventuras na terceira pessoa, como se reproduzisse as confissões de uma amiga, Creúsa reage de um modo perfeitamente congruente - psicológica e humanamente congruente, no contexto de um diálogo com um servo jovem do deus que a violentou, com a idade que um filho seu teria («Teria aproximadamente a tua idade, se fosse vivo», v. 354) e a quem prendia uma súbita simpatia. Não diz então, de chofre, que a «amiga» fora violentada pelo deus, mas «que diz ter-se unido a Febo», donde resultou «um filho do deus», que «expôs».

É verdade então que o estupro não é neste diálogo a fundamental acusação que Creúsa lança ao deus. É a de não ter velado pela vida do recém-nascido, ou, na possibilidade de o ter arrebatado e criado em segredo (v. 357), não ter dado as informações devidas à mãe humana. Faltou transparência na atuação do deus. Acresce a mulher violentada ter ficado incapacitada de ter mais filhos. Creúsa não refere ou sublinha a «violência divina» dadas, em primeiro lugar, as condicionantes do diálogo.

Posteriormente, a descendente de Erecteu rememora as circunstâncias do seu estupro (vv. 881 e ss.). Não nos parece que Creúsa de algum modo revele que deu o assentimento mesmo que semiconsciente à investida do deus<sup>711</sup>. Talvez lhe doa mais o suposto abandono do deus que a violentação em si. É «um amante covarde», não só porque a abandonou, mas também porque a forçou. É tirar de mais da psicologia das profundezas ver no amarelo vivo das folhas de açafraão que ela colhia a atração súbita e irresistível pelos cabelos louros de Febo. Porque não consentiu, se estava apaixonada, por *coup de foudre*? A haver falha comportamental em Creúsa, ela não residirá na hipotética paixão por Apolo, mas na decisão de ter exposto a criança (vv. 955 e ss.). Porém, o Velho que a censura nota que o deus fez pior ainda («Ai! Foste temerária na tua ousadia, mas o deus mais do que tu», v. 960)

Trata-se, então, da primeira e fundamental objeção. Burnett alega que «Eurípides' characters do not expect to find chivalry or Christian sexual morality in a god»<sup>712</sup>. Mas algo de parecido é esperado por Íon, ou Eurípides através dele; senão como compreender a sentida censura de Íon dirigida a Apolo, v. 436 ss. Ele não espera do deus que traia as jovens com quem se une à força, antes a prática da virtude; não compreende que os deuses transgridam as mesmas leis com que legislam o comportamento dos mortais,

---

<sup>711</sup> Ao invés, F. Lourenço põe na base da *hamartia* de Creúsa o ter-se apaixonado pelo deus, sucumbindo à sua beleza física, prolongando o seu erro ao expor a criança e ter contado toda a história ao Velho (Lourenço, «Introdução», pp. 31, 32).

<sup>712</sup> Burnett, A. P., *op. cit.*, p. 91.



preferindo os prazeres ao que é certo e justo. É manifesto assim que a «virtude» e a «lei» se aproximam claramente, no arrazoado de Íon, «da cavalaria e da moral cristã». A crítica é particularmente contundente quando diz que deixa de ter fundamento acusar os homens de maus se o que eles fazem é simplesmente imitar «os belos exemplos dos deuses».

Em primeiro lugar, a união poder-ter-se-ia consumado sem violação; por outro lado, não glorificaria mais Atenas se o pai de Íon fosse um admirável herói humano, em vez de um deus que violentou a sua mãe? O estupro não é um detalhe menor, pois é vincado por Hermes no início do prólogo: «foi aí que à força Febo atrelou Creúsa, filha de Erecteu, ao jugo conjugal», v. 10. É verdade que a violação não revestia então o cunho nefando que posteriormente adquiriu, dado o estatuto da condição feminina de então. Wassermann observa muito bem que, quando a mãe de Creúsa foi oferecida a Xuto, não lhe foi pedida a opinião ou o seu assentimento; também explica a atuação de Apolo, assinalando, como Burnett, que um deus grego desse período não estava contido por inibições ascéticas e que, ao coincidir no ser divino, vontade e ação, o deus não podia declarar o seu amor e, depois, perguntar à rapariga se gostava ou não dele. O deus também não podia, ao pertencer a um mundo diferente, constituir família com uma mortal<sup>713</sup>. Por isso, e porque de facto o deus não abandona o produto da sua concupiscência, providencia para que Íon consiga como pai um homem nobre. Ao assegurar que Creúsa não teria outros filhos até à chegada de Íon a Atenas, o deus garante também que ele irá usufruir de senioridade em relação aos filhos provindos do casamento entre Creúsa e Xuto.

A nosso ver, contudo, permanece como a grande objeção, apesar dos condicionalismos sociais de então e apesar da mentalidade hodierna do leitor atual. Pois Apolo não quer que o seu ato se saiba: «o casamento de Lóxias permaneça secreto» (v. 73) e, quando Atena aparece em representação de Apolo, a deusa divulga que Apolo «não julgou apropriado vir à vossa presença, não fosse surgir alguma censura pelo passado», vv. 1557-1558. Como se diria hoje: não aparece porque tem a consciência pesada. Tratar-se-á então de um deus arrependido?

É forçar a nota e cometer anacronismo: a noção de arrependimento, de remorso íntimo, não era conciliável com a noção de divindade e suas prerrogativas senhoriais. Sem embargo, Apolo intenta e consegue remediar o mal que cometeu, ou melhor, o mal que os padrões humanos (de Íon e Creúsa) denunciam como tal. Nesse sentido, o seu

---

<sup>713</sup> Cf. Wassermann, F. M. 1940 «Divine Violence and Providence in Euripides' Ion», pp. 589, 590.

antropomorfismo imita o comportamento decente, embora longe de ser impecável, de alguns sedutores humanos.

De facto, nem Íon nem Creúsa se revelam como instrumentos dóceis do plano do deus. A expressão dos agravos de Creúsa assume um certo tom moderno, numa época em que se ia debatendo a secular inferioridade feminina (a este respeito, basta lembrar que Platão não teria advogado na *República* a igualdade de educação para ambos os sexos se a ideia não tivesse circulado e maturado nos meios intelectuais atenienses havia já algum tempo). Quando Íon obtempera que o deus não proferirá um oráculo que quer esconder e que Creúsa não o pode forçar pois «o deus tem vergonha do que fez» a princesa reage com ardor: «Só que aquela que teve de aguentar tal sorte continua a sofrer!», v. 368. O seu lamento atinge o ápice na monódia (vv. 858 e ss.) que deliberadamente replica a «ária» inicial de Íon, de ação de graças a Apolo, incorporando elementos hímnicos como a invocação solene, a enumeração das qualidades do deus, a sua epifania e «bençãos decorrentes»...

Há aí um evidente contraste irónico entre a forma da monódia, a de um hino de louvor, e o conteúdo que o preenche. Porém, a audiência já sabe pelo prólogo de Hermes que Apolo «assumiu a paternidade», acautela o destino do filho e que aquilo que é aparentemente uma desgraça para Creúsa - a instalação em casa de alguém estranho como um filho para o seu marido - é na verdade um passo em frente para a união e reconciliação com o seu filho carnal (Íon). Sobressai aí a ironia que decorre do abismo que cava a diferença entre o conhecimento humano e o conhecimento divino.

Também o puro e ingénuo Íon não acata sem reticências e escândalo a revelação dos misteriosos caminhos do deus: «vejo-me obrigado a censurar Febo... que coisa lhe terá passado pela cabeça? Trai as jovens com quem casa à força? Deixa morrer os filhos gerados às escondidas?», vv. 436 e ss. Bem podia ser um discurso saído da boca de um jovem Xenófanes. Mas, talvez, o reparo mais conspícuo, mais letal para a reputação de Apolo, surja diante do oráculo que visa manter Xuto na ilusão: «O deus é verdadeiro ou dá oráculos em vão? É compreensível, mãe, que isto perturbe o meu espírito», vv. 1537-1538. É interessante ver que na resposta de Creúsa a coloração moderna (indignação, direitos individuais, consentimento livre...) dissipa-se: a princesa passa a pensar como o deus, muda de atitude, prevalecendo o interesse dinástico do seu filho («...É para teu bem que ele te dá a outro pai», vv. 1540-1541).

Porém, Íon não admite ainda que os fins justifiquem os meios, que o deus seja capcioso, minta em nome de interesses superiores, mesmo que fossem do seu filho e da

cidade (a qual se vincula, através de Íon como príncipe herdeiro, a Delfos, o umbigo do mundo). Estaríamos então na presença de outro deus que desilude de algum modo o seu devoto, como de certo modo também Ártemis desilude Hipólito? Cruzam-se assim um devoto já demasiado moderno e um deus ainda demasiado primitivo?

Wassermann afirma: «The thrilling question for him and his audience is how legendary characters would behave when endowed with "modern" emotions and thoughts, and "modern" characters when placed in legendary situations»<sup>714</sup>. A formulação da questão aproxima-se daquela que Blomkvist dera em relação a *Hipólito*: ao entrelaçarem-se os dois planos, o divino e o humano, crescem em relevo o arcaico e o moderno. Só que a conclusão é oposta: «the apparent inconsistencies of the Ion are a striking example of how Euripides rejects any shallow rationalism and keeps much more in touch with religious tradition than he sometimes seems to do»<sup>715</sup>.

Esse cruzamento entre o mítico e o contemporâneo (isto é, a infiltração de elementos realistas de uma atmosfera contemporânea no mundo arcaico do mito) parece ser uma característica distintiva do teatro de Eurípides; no caso do *Íon*, patente, por exemplo, na descrição que no párodo o Coro, excitado por uma curiosidade de *touriste*, faz das figuras representadas no frontão ocidental do templo de Apolo ou no bulício que rodeava peregrinações e rituais. Veja-se o que diz Zeitlin acerca da diferença entre Delfos descrita pelo pincel de Ésquilo e pelo pincel de Eurípides e respetiva paleta: «In the austere Delphi of Aeschylus, the locale is briefly outlined with a few significant details at the beginning of the play, and only the characters essential to the drama are present. The Delphi of Euripides is alive with the hustle and bustle of temple servants, gaping sightseers, and local townspeople. The description of routine cult activity and of the aesthetic delights of Delphi's artistic treasures suggests a scene taken from contemporary life»<sup>716</sup>. Sobressai o talento pictórico do poeta, nomeadamente, na descrição da estatutária que ornava o templo de Febo: a narrativa que subjaz às representações escultóricas das vitórias de heróis sobre monstros (Hércules, coadjuvado por Iolau, sobre a hidra de Lerna; Belerofonte sobre a Quimera) seguida da gigantomaquia (no frontão do

---

<sup>714</sup> *Ibidem*, p. 592. A historicização e a modernização das figuras da lenda, a sua humanização que corre lado a lado com a sua desmitificação, é um dos cometimentos do teatro de Eurípides para muitos autores. Manuel dos Santos Alves afirma, do desenho das personagens de *As Fenícias*, que elas «dão-nos a impressão de terem sido transferidos, pela arte mágica do poeta, do mundo remoto da idade heroica, para o mundo concreto de Atenas (...) no declinar do sec. V a. C.», Santos Alves 1975 «Introdução» *Eurípides. As Fenícias*, p. 47.

<sup>715</sup> *Ibidem*, p. 592.

<sup>716</sup> Zeitlin, Froma I. 1970 «The Argive Festival of Hera and Euripides' Electra», pp. 645 e ss.

templo) em que triunfam os deuses significa a subida progressiva das forças da civilização e o advento da claridade racional.

A relação entre Íon e Apolo é, no âmbito da problemática religiosa, o lado mais fundamental da peça. É indiscutível que Íon é delineado com todos os rasgos que o tornam simpático. Ele é um filho da madrugada que gosta de ver claro. Tem pontos de contacto com Hipólito («Puro como sou da prática do amor», falta de ambição «política» no sentido moderno; Hipólito queria dobrar o cabo da vida em colóquio devoto com Ártemis, Íon anseia não deixar nunca o serviço de Febo), sem os traços de narcisismo e arrogância que se imputam habitualmente ao fruto da amazona. As tarefas humildes a que se entrega, a maneira cortês como responde ao Coro no párodo, etc, subtraem-no a qualquer impressão de altivez e sobranceira.

Uma análise mais atenta desses trabalhos modestos verifica que estão banhados de sacralidade: varre o chão e os degraus do templo com uma vassoura de loureiro, proveniente, como ele canta na estrofe, de «jardins imorredouros, onde os sagrados orvalhos, ao fazerem jorrar uma nascenter de eterno fluir, encharcam a folhagem sagrada do mirto» (vv. 115-120) e lava o chão com «gotas de água viva». A sua função de «guarda do ouro do deus» (v. 54) significa mais do que o ofício de tesoureiro: o brilho do ouro e a luz do deus Apolo combinam numa relação metonímica, donde o contacto quotidiano de Íon com o ouro refulgente bem pode conotar a sua intimidade com o deus<sup>717</sup>.

Já no diálogo que estabelece com o Coro das servas de Creúsa, gárrulas donzelas deslumbradas por terem saído da sua cidade e cirandarem por terra famosa, Íon se mostra simultaneamente cortês e firme nas prescrições que governam a entrada no templo de Apolo. Ele não vivia uma vida de claustro pois as suas funções punham-no em contacto habitual com as gentes que acorriam a Delfos, consulentes e os outros que vinham simplesmente ver e passear. A sua ingenuidade é uma ingenuidade desperta como convém a um servo do deus matinal, do deus mântico, do deus da visão e das formas.

Assim não surpreende inteiramente que ele depois se comporte como «um ateniense» espicaçado pelo gosto de investigar e argumentar. Parece, como observa Wassermann, um irmão daqueles jovens áticos dos diálogos de Platão que unem

---

<sup>717</sup> Ponto assinalado por M<sup>a</sup> de Fátima Silva 2011 «Delfos, um lugar de peregrinação. Eurípides, Íon», p. 98. Ao longo do artigo são focados, entre outros pontos, os aspetos arquitetónicos de Delfos, a simbologia dos espaços bem como os rituais contemplados na peça.

*sophrosyne* à *andreia*. Atendendo à equação *nomos/physis* na formação do carácter, Íon formula uma posição de *via media* aristotélica, irénica: ele é bom devido à natureza e à lei ou educação. Suspeita-se que é a posição do próprio Eurípides. Mas é fundamentalmente um ser religioso, suspenso na adoração do seu deus: «Quem me dera nunca parar de servir Febo desta maneira», vv. 151-152.

A sua índole religiosa é confirmada quando reage, fruto do convívio com adivinhos e pitonisas, a uma palavra pouco auspiciosa (vv. 1187-1193), vertendo para o chão o vinho da sua taça e solicitando os convivas a fazerem o mesmo. Salva-o de ter sido envenenado por ação do velho a mando de Creúsa essa agilidade de raciocínio, essa decifração pronta. Dá-se, depois, a intervenção das pombas, a qual, como tem sido observado, parece ser um ato de gratidão por Íon as ter poupado no início da peça; o infeliz pássaro que sorveu a libação da taça do servo de Apolo entra nas vascas da agonia, morrendo de patas para o ar, provando cenograficamente que alguma coisa de grave estava a ocorrer; e também se verifica o seu visceral apego a tabús religiosos quando não viola o espaço reservado aos suplicantes na altura em que Creúsa se refugia no altar de Apolo para escapar à vingança de Íon, depois de descoberto o seu dolo.

Por fim, Atena oferece-lhe o resplandecente trono ancestral. Íon agradece cortesmente: «Aquisição para mim valiosa!». Será o que não quisera ser: rei. Não mais regressará ao transporte devoto e luminoso que definira a sua adolescência: «Quem me dera nunca parar de servir Febo desta maneira». Terá merecido Apolo um devoto tão puro e responsável como Íon? Poder-se-á contrastar a lisura do devoto à ambiguidade da deidade? *Si est dignum credere...*

Julgamos que a resposta não deve ser a dos «racionalistas» (se assim são os deuses, é melhor os homens passarem sem eles), mas mais equilibrada e *nuancée*. Críticas a Apolo são proferidas por quase todas as personagens, exceto Xuto, que aparece como um simplório simpático. Trata-se de um ponto que não pode ser esquecido ou subestimado. A «dúvida» e a «crítica» estão lá. Mas também é inequívoca a condução efetiva (se bem que parcial, como discutiremos adiante) dos acontecimentos por obra da providência divina. Então, há que admitir neste drama a presença de crença e dúvida, de divina providência e confusão e cegueira (a *tyche*). Como se fosse deixado ao espectador decidir que aspeto da vida prevalece.

Wasserman considera que não só nesta peça, mas em toda a sua obra Eurípides combina ceticismo e crença, tentando aceder à compreensão dos deuses partindo de diversos ângulos. Ele abrange todo o espectro de pensamentos desde o *homo mensura*

de Protágoras até ao *deus mensura* de Platão. «Since he usually puts different possible views side by side, one single view, even when convincingly expressed from a particular aspect, cannot be taken as his "view." His opinion is rather the complexity of the divine. This does not prevent him, under certain conditions, from favoring one aspect very decidedly. The Ion, while not denying skeptical aspects a place in discussion, leaves no doubt that things are directed and arranged in the best way possible in this limited sphere of human conditions, emotions, and thoughts.»<sup>718</sup>. É uma avisada opinião e que tem o mérito de ligar a obra do poeta à ampla gama de opiniões que a *intelligentsia* do seu tempo alimentava<sup>719</sup>.

## 5.6. Providência e *Tyche*

Autores como Zürcher, Kerscher e Lesky consideram *Íon*, com *Helena* e *Ifigénia entre os Tauros*, «*tyche-plays*»<sup>720</sup>. Assinalámos que no próprio prólogo a relação entre Apolo, os deuses e a *tyche* é marcada pela ambivalência. Também ambivalente é a perspectiva dos caracteres humanos relativamente ao agente da ação dramática: por vezes, são os deuses que parecem estar no comando dos acontecimentos (por exemplo, vv. 1385, 1456); por outras, afigura-se-lhes que é o opaco acaso<sup>721</sup>. *Íon* e *Creúsa* são concordes no reconhecimento do poder da *tyche*: «*Creúsa*: Oh! A sorte que outrora tivemos foi terrível, como terrível é a que temos agora. Rodámos de um lado para o outro, da desgraça para a felicidade, pois mudaram os ventos» (...); *Íon* «Ó sorte, que

<sup>718</sup> Wasserman, *op. cit.*, nota 31, p. 601.

<sup>719</sup> É bem mais difícil medir até que ponto as acusações e dúvidas de *Íon* manifestam tendências secularizantes da *sociedade* (a sociedade civil, como se diz hoje, mas demarcando-a dos intelectuais e não dos «políticos») da Atenas coetânea do tragediógrafo e não só da sua esfera intelectual. Um índice mais claro de «secularismo» encontra-se, como é frequentemente aludido, na célebre oração fúnebre de Péricles (um ato público, solene e oficial, em Tucídides *A Guerra do Peloponeso* (2.37.3), onde não se verifica qualquer unção religiosa).

<sup>720</sup> Giannopoulou, Vasiliki 2000 «Divine Agency and "Tyche" in Euripides' "Ion": Ambiguity and Shifting Perspectives», nota 25, p. 262.

<sup>721</sup> Como assinala Françoise Frazier, toda a tradução de *tyche* é já uma interpretação (Frazier 2010 *Introduction: Tychè et Pronoia: La marche du monde selon Plutarque*, p. V). Daí a conveniência da simples transcrição. Sobrepõem-se no termo um certo conceito filosófico e um significado da língua corrente. A nível filosófico e cósmico, o termo foi entendido como princípio causal pelos Atomistas «where chance is equated with a kind of blind physical necessity (ananke) operating without purpose» (F. E. Peters, 1967, apud Frazier, *op. cit.*, nota 16, p. V). À partida, é clara a oposição entre *tyche* e Providência divina. Contudo, nas *Leis* (4.709b7-8), Platão, distinguindo na condução dos assuntos humanos quatro fatores (*theos, tyche, kairos, techne*), reconhece que *tyche* e *kairos* podem desempenhar uma função ancilar relaticamente ao *theos* (D. Leão 2010 «*Tyche, Kairos et Chronos dans le Phocion de Plutarque*», nota 4, p. 184). Traduções aproximadas em português: acaso, «chance», sorte...

tergiversando tornas infelizes e depois felizes inúmeros dentre os mortais, como cheguei ao ponto de matar a minha mãe e sofrer coisas indignas», vv. 1501-1515. Os revezes da fortuna assemelham-se, em termos atuais, nos seus altos e baixos, ao girar da roleta do casino e da lotaria.

Porém, estas exclamações são entremeadas pelo comentário do Coro: «Com base no que agora aconteceu, que ninguém julgue alguma vez existir algo de humano desprovido de esperança», vv. 1510-1511. Nada há de fiável na *tyche* que permita basear a esperança. Portanto, o próprio Coro faz soar uma nota providencialista no momento em que a velocidade da *methabole*, o revirar do curso dos acontecimentos, são explicados como caprichos da sorte pelas principais personagens humanas da peça. A ordem da sequência é tergiversante: sorte – providência – sorte.

Essa dupla perceção rastreia-se também na maneira alternada como Íon e Xuto interpretam o seu encontro. Este parece ter um carácter acidental e fortuito (Íon «Aconteceria que coincidência»..., v. 537), pois ambos entram em cena quase em simultâneo. Xuto atribui primeiro ao destino (v. 554) e depois ao deus (vv. 569-570 «Filho, o deus proporcionou da melhor forma a tua redescoberta aproximando-te de mim») o arranjar da situação que permite a descoberta do parentesco. Na primeira reação a um evento inesperado e repentino, este pode ser assacado, seja ao poder da sorte, do destino (à *moira*), seja ao de um deus. Em vv. 569 e ss., Xuto invoca a vontade do deus num momento mais refletido, apelando à vontade divina porque vai pedir ao seu filho presuntivo que abandone o santuário de Febo para o acompanhar a Atenas. Portanto, o encontro é apresentado como resultante de uma combinação entre predestinação divina e sorte (Íon «Donde é que veio uma tal situação?»; Xuto «Já somos dois a espantarmo-nos com a mesma coisa», v. 539). Além disso, o oráculo é curto (não revela quem é a mãe, v. 540) o que, ajuntado ao carácter aparentemente fortuito do encontro, prepara a reação intempestiva de Creúsa.

Por outro lado, a ironia que perpassa ao longo do encontro<sup>722</sup> insinua que a ação conduzida pela mão do deus é percebida como sendo de origem versátil e aleatória. Note-se também que Íon é um espírito religioso mas não é crédulo, tem os pés bem assentes na terra: «Íon: Como posso ser teu?» Xuto: «Não sei, deixo o assunto nas mãos do deus.» Íon: «Bom, tentemos abordar o assunto noutros termos.» (...) «Nunca tiveste um amor ilegítimo?», vv. 544-545. Íon não se satisfaz com respostas evasivas, procura

---

<sup>722</sup> Cf. Lourenço *Íon*, notas 52, 54, 56.

primeiro verificar as hipóteses mais óbvias. No decurso do diálogo, Xuto conta-lhe que estivera em Delfos no festival de Dioniso e que se entregara aos prazeres de Baco e se misturara ao tiaso das Ménades em orgia noturna. É flagrante o contraste entre o espírito dionisiaco - Baco que sacode as tochas e salta das escarpas para o meio das notívagas Bacantes (vv. 713-715) e o espírito apolíneo<sup>723</sup>.

Evidentemente que Atena faz remontar os principais eventos dramáticos à direção providencial de Apolo. Contudo, o facto de os acontecimentos não se terem sucedido segundo o plano inicial de Apolo, dadas as respostas emocionais dos agentes humanos, as quais não estavam na agenda, sugere que o inesperado e o acidental podem ter o condão de alterar até os planos divinos. Os próprios deuses têm que contar com a *tyche*, com a indeterminação. A Apolo é-lhe retirado implicitamente o atributo da onisciência. Dado o final feliz, Wassermann bem pode dizer que Apolo é o senhor da *tyche* (vv. 67, 1368), procedendo não tanto através da oposição aberta como usando-a para os seus propósitos. Assim, na sua opinião, o deus ao compelir indiretamente (através da *Blasfemia*, da palavras inauspiciosa, que alerta Íon e através da Pítia que mostra as fitas do berço) ao reconhecimento entre Creúsa e Íon em Delfos (e não em Atenas, como o deus tinha gizado), acode a uma emergência (a de Íon poder ser morto por envenenamento), provando não a sua fraqueza mas a sua força e elasticidade. Porém, se um deus se deixa surpreender por reações de mortais, se se vê forçado a remendar as coisas, dá mostras de fraqueza, partilhando com outro poder, a *tyche*, a condução dos acontecimentos.

Segundo V. Giannopoulos, Eurípides podia pressupor na audiência sua contemporânea «a shred belief in the power of both de divine and tyche»<sup>724</sup>. Os seus contemporâneos consideravam a *tyche*, quer submetida ao senhorio dos deuses, quer como um poder mais ou menos independente. O termo assume diversos cambiantes de sentido, podendo ser compreendida como *factum*, isto é, um estado, uma condição, um evento ou como *agens*, um poder indefinido, sobrenatural, inteiramente fora do controlo e compreensão humanos. Na prática, é por vezes difícil distinguir a palavra na sua significação minúscula (o que acontece a alguém, de feliz ou infeliz) e na sua significação maiúscula (agente externo, obscuro, incontrolável). No século V, a *tyche* não se tinha

---

<sup>723</sup> Assim se expressa M<sup>a</sup> de Fátima Silva: «A tranquilidade pura que envolve o universo apolíneo tem o seu contraponto nas manifestações daquele que é o outro habitante divino de Delfos» (*idem* 2011 «Delfos, um lugar de Peregrinação: Eurípides, Íon», p.102.

<sup>724</sup> Giannopoulos, *op. cit.*, p. 258.



ainda alcandorado ao estatuto de objeto de culto, sendo venerada no século IV sob o nome de *Agathe Tyche* (*Bona Fortuna*, como dirão os Romanos mais tarde). Os usos da palavra no século IV denotam um diversificado conjunto de significações. Por exemplo, na segunda *Tetralogia* de Antífote, uma morte acidental é encarada, ora como um meio de punição divina, ora como resultado da simples *chance*, da *tyche*.

Remontando a Homero, o termo existe, não na sua forma nominal, mas na sua forma verbal, prenhe de significados que se manifestarão posteriormente. Em Píndaro, o sucesso ou a vitória de um homem são vistas geralmente como *tycha* de um *daimon* ou de um deus, embora na *Ístmica* 4.31-33 surja desligada dos deuses. Em contrapartida, na *Olímpica* 12, *soteira Tycha* é reverenciada como filha de *Zeus Eleutherios*<sup>725</sup>. Nas cosmogonias pré-socráticas (Empédocles, Pitagorismo, Demócrito...), significa acaso cósmico, uma causalidade não teleológica, contribuindo com a necessidade para a formação do universo<sup>726</sup>. Heródoto reconhece o seu papel nas vidas humanas, associando-a ou não aos deuses<sup>727</sup>. Em Tucídides, surge mais frequentemente desligada dos deuses.

No *Íon*, é patente a polaridade entre os deuses e a *tyche*, verificando-se uma tensão e por vezes alternância entre os dois pólos. A *tyche* não sucede aos deuses, ocupando o lugar que eles tivessem desertado. Por outros termos, os deuses continuam lá.

Porém, ao mostrar que o plano de Apolo não se aplica estritamente ou que Atena cauciona o oráculo que ilude Xuto, é provável que Eurípides pretenda sugerir que a causalidade dos deuses antropomórficos tradicionais não é inteiramente satisfatória, não mais abarcando a complexidade da vida humana, e ficando à porta de certos escaninhos da alma. O plano de Apolo, o deus da profecia, continua a ser fundamental, ainda que a sua execução seja condicionada e significativamente modificada pelas reações humanas e pela *tyche*. Apolo passou a partilhar o poder com o indeterminado, esse fator que em *Hécuba* parece mais potente que os deuses.

Entre *Hipólito* e a peça, cuja análise se segue, *Íon* constitui uma espécie de interlúdio *light*. Com *As Bacantes*, regressa «o mais trágico dos poetas», o terrífico elevado à máxima potência.

---

<sup>725</sup> Vide *ibidem*, pp. 259, 260.

<sup>726</sup> Vide *ibidem*, nota 16, p. 260.

<sup>727</sup> Vide *ibidem*, nota 17, p. 260.

## 6. As *Bacantes*

O título da obra de Norwood, já aludido por duas vezes, sobre a última das peças compostas por Eurípides, «The Riddle of the Bacchae», sugere as dificuldades hermenêuticas que a peça tem criado a leitores e intérpretes sucessivos. Foi lida, no século XIX, como uma retratação de Eurípides pela sua suposta impiedade, ao representar em Penteu o ceticismo religioso derrotado, exposto à mais extrema abjeção. No fim da vida, o dramaturgo tornaria suas sentenças como a que profere Cadmo, depois de ter verificado quão catastrófica fora a oposição do seu filho, Penteu, à instauração do culto a Dioniso na cidade de Tebas: «Se há aí alguém que desdenhe dos deuses, que ponha os olhos nesta morte e creia na divindade», vv. 1325-1326.

Desta vez a tragédia tinha a ver com Dioniso: o género trágico regressaria de certo modo às suas origens rituais, religando-se ao seu deus. O arcaísmo formal da peça (o relevo do Coro, verdadeiro ator, sempre em contacto com a ação dramática<sup>728</sup>, a extensão das odes corais e o uso do refrão, o metro utilizado - o tetrâmetro trocaico em vez do trímetro iâmbico...<sup>729</sup>) deixar-se-ia ler como mais um sinal do voluntário retorno euripídiano ao primevo e ao religioso.

Pelo contrário, sustentaram outros, na linha «racionalista»: a peça não constituiu uma apologia da religião e, sobretudo, da religião orgiástica, mas um sério aviso sobre os desmandos e a selvajaria inerentes ao culto de Dioniso, ou pelo menos, à sua versão mais bárbara. Penteu chegou a ser visto, nesta perspetiva, como uma espécie de mártir do iluminismo *avant la lettre*, pagando com a vida a oposição esclarecida que ergueu ao dilagar do obscurantismo<sup>730</sup>. A sua horripilante execução, às mãos da sua própria mãe

---

<sup>728</sup> Cf. Kitto 1990 *A Tragédia Grega*, vol. 2, p. 343. Atribui-se a Téspis a introdução de um ator a contracenar com o coro que ocupava primordialmente a cena dramática por inteiro, julga-se, na modalidade do treno ou lamentação fúnebre. Segundo Aristóteles (*Poética* 1449<sup>a</sup> 18-19), foi Sófocles que tomou a iniciativa de pôr em palco um terceiro ator, dilatando assim a interação dramática que se alarga a três pólos e realçando a personalidade e caracterização das personagens individuais, sem menosprezar o papel do coro. Este não deixa nunca de comparecer nas representações trágicas dado, em última instância, o peso institucional da *choregia*, a qual demonstra a dimensão social da tragédia, o seu estreito vínculo com a coletividade. Na *Poética*, essa personagem coletiva constitui, pela sua presença ou ausência em palco, o critério para a divisão em partes da estrutura da peça. Recordemos que Eurípides foi visado em *Os Acarnenses*, vv. 443 e ss. por ter desligado as intervenções do coro do curso da ação dramática, por ter reduzido o seu papel a uma função meramente decorativa; recordemos também o reparo de Aristóteles que nota essa desvinculação na obra de Eurípides, em contraste com Sófocles (*Poética* 145<sup>a</sup> 25-27, cf. M<sup>a</sup> de F. Sousa e Silva, *op. cit.*, p. 274, nota 209).

<sup>729</sup> Cf. Rocha Pereira 1992 «Introdução» *As Bacantes*, pp. 9, 10.

<sup>730</sup> Cf. *ibidem*, p. 26.

transtornada por um culto, provava até à saciedade o que Lucrécio denunciará: tantos são os males que a religião pode causar...

Numa versão vitalista, interpretou-se alegoricamente a peça e os seus protagonistas, descortinando respetivamente em Dioniso a encarnação das forças da vida e do instinto e em Penteu a rigidez da razão e da «moral convencional». Dizia G. Murray que o drama representava «a fullhearted glorification of Dionysos»<sup>731</sup>. Um dos corolários dessa visão é que Eurípides simpatizaria com a liberdade sem freios gozada pelas Bacantes. Simpatia ou antipatia, são irrelevantes na explicação de uma tal força elemental, argumenta Dodds<sup>732</sup>. Consoante a interpretação geral da peça e da sua mensagem, assim se inclinam os hermeneutas a escolher uma ou outra das personagens como porta-voz do autor. Será Tirésias, será Cadmo, será Penteu? Dioniso? Serão os mensageiros? Em que passos retine a voz autêntica de Eurípides?

Outra interpretação alegórica, refinadamente moderna, é a interpretação metateatral, que surpreende o teatro dentro do teatro, que deteta na trama da peça os métodos *in fieri* da produção teatral e a reflexão da relação entre obra e audiência. Em seus traços mais largos, vê Dioniso como encenador e Penteu como o ator principal, dirigido, vestido e orientado por aquele, a contrapelo, para desempenhar um determinado papel. O deus manipula o rei de Tebas explorando o desejo deste de ser *espetador*, de adquirir uma visão privilegiada do *espetáculo* das Ménades no monte Citérion. O espetador Penteu acaba por ser visto e «participa», mau grado seu, no espetáculo das Ménades. De certo modo a experiência teatral da audiência implica um «sparagamos» metafórico: para a representação teatral ser eficaz o espetador tem que ultrapassar a distância da mera observação para se tornar participante, de certa maneira, no drama, afetado por ele<sup>733</sup>.

O enigma da peça repousa na índole paradoxal do culto a Dioniso, onde palpitam a beleza e o horror, a paz e a violência mais desbragada, o êxtase e a loucura cruel. Dá que pensar «como é possível misturar na mesma peça, a mais feroz selvajaria e a sede de uma vida simples e pacífica», como diz Festugière<sup>734</sup>. Este helenista julga que esse

---

<sup>731</sup> Murray 1947 *Euripides and his Age*, p. 122.

<sup>732</sup> Dodds 1944 *Bacchae*, pp. XLI e ss.

<sup>733</sup> A perspetiva metateatral da peça é explorada, nomeadamente, por Ch. Segal 1985 «The Bacchae as metatragedy» e H. Foley 1980 «The masque of Dionysus».

<sup>734</sup> Apud Rocha Pereira, *op. cit.*, nota 27, p. 22. Também W. Schmid nota uma certa contradição entre a «anakreontic-sympotic philosophy» de partes das canções corais e «the wild Dionysiac orgiastic» que determina a estrutura da peça (apud Hans Diller 1983 «Euripides' Final Phase: The Bacchae», p. 359, nota 13).

ideal de *aurea mediocritas* é forjado pelo dramaturgo, porém, não tem vingado essa tese. Como diz M. Miranda, «As imagens de paz das odes corais são tão autenticamente dionisiacas como as cenas mais ameaçadoras»<sup>735</sup>. O deus é o paradoxo supremo, reunindo em si o mais benigno e o mais terrível, o mais dadivoso e o mais cruel<sup>736</sup>. Porém, o que é deveras suscetível de discussão é determinar se a mensagem ou o significado ideológico da peça se detém nesse paradoxo.

Dioniso é apresentado na peça como missionário de si próprio, assumindo forma humana, arrastando na sua esteira um séquito de seguidoras, um tíaso de Ménades lídias. Não surpreende assim a profusão de elementos extraordinários que satura a peça desde os deleites místicos do Coro no párodo, passando pelos milagres do deus operados no palácio, pelos feitos sobrehumanos das Bacantes nas montanhas até à loucura demoníaca de Agave no termo da peça<sup>737</sup>. O autoproselitismo do deus condu-lo a deixar na sua esteira um rasto de prodígios de modo a introduzir o seu culto na cidade de Tebas, cidade da sua mãe Semele, onde reinava Penteu, neto de Cadmo, fundador da cidade, e onde pontificava Tirésias, como adivinho-mor, sumo-sacerdote. As personagens masculinas, Cadmo, Tirésias, Penteu representarão sobretudo as diferentes maneiras como a religião dionisiaca afeta diferentes tipos de homens.

Todas as personagens se definem em relação à nova religião de Dioniso que constitui o foco (*fascinosum*) da peça. Segundo R. Seaford, o desenrolar da peça reflete continuamente o ritual dionisiaco de tal modo que o destino de Penteu «refrata o padrão de iniciação aos mistérios dionisiacos»<sup>738</sup>. Nesta linha, o título vinca (*As Bacantes* em vez de *Penteu*) a centralidade do dionisismo na peça.

A propósito desta peça enigmática, coloca-se habitualmente o problema do teor grego ou alienígena do dionisismo. Também aí Dioniso se encontra no cruzamento de outro paradoxo: ele integra os Doze olímpicos (embora nem sempre, como Ares e Héstia, compareça na lista<sup>739</sup>), tem santuário em Delfos, é honrado n' *As Grandes Dionísias*, porém é irredutivelmente «der kommende Gott». Segundo alguns autores, a religião dionisiaca estava implantada na Grécia e na Ática desde tempos muito recuados, não se

---

<sup>735</sup> M. Miranda 1995 «O "Horripilante": Objeto Estético n' *As Bacantes* de Eurípides», p. 199.

<sup>736</sup> É um paradoxo de irónica dimensão que atravessa a história do drama, para Ch. Segal: segundo Heródoto, no seu ponto de partida, o teatro grego é um dom proporcionado pelo sofrimento de Dioniso pela humanidade, desembocando, no seu ponto de chegada, numa peça que mostra o sofrimento da humanidade pelo deus (apud M. Miranda, *op. cit.*, p. 200, nota 12).

<sup>737</sup> Aspeto sublinhado por Romilly, apud Miranda, *op. cit.*, p. 202, nota 17.

<sup>738</sup> Seaford, R. 1996 *Euripides: Bacchae*, p. 36.

<sup>739</sup> Burkert, W. 1985 *Greek Religion*, p. 125.

tratando de uma importação estrangeira e tardia<sup>740</sup>. T. G. Rosenmeyer (1963), depois de registrar que textos micénicos recentemente achados provam que o nome do deus era conhecido pelos gregos do período micénico, conclui que a origem estrangeira de Dioniso podia bem ter sido uma invenção de adeptos do deus Apolo<sup>741</sup>. O carácter estranho do dionisismo, observado por abundante literatura na antiguidade, advém de infiltrações estrangeiras, de rituais báquicos estrangeiros mais acentuadamente orgiásticos que se infiltraram no dionisismo nativo, empolgando-o com os seus excessos. Por ser um deus epifânico, prestava-se também à síncrese com outros deuses do frenesim e do êxtase (na peça, o deus é associado a Reia, a deusa-mãe, que inventou os tambores com que as Bacantes produzem o ritmo frenético que ajuda à possessão).

Com efeito, observa Rosenmeyer, as divindades genuinamente estrangeiras que eram introduzidas na Grécia «were kindred in spirit to Dionysus»<sup>742</sup>. Daí que os gregos dos finais do sec. V pensavam em geral que Dioniso viera de fora, ao mesmo tempo que o consideravam um membro poderoso do Panteão Olímpico. No drama, Dioniso é filho de Tebas (de uma grega, Semele) a que regressa depois de largas andanças na Ásia, seguido por um tirso de iniciadas frígias, não grega. Ele, então, vem de fora, reclamando, todavia, o seu «lugar» na Hélade.

Também para H. S. Versnel, a atuação do deus e as tresloucadas Ménades das montanhas repercutem a ansiedade e a perturbação que o grego do último quartel sentia diante dos novos cultos e dos seus rituais extáticos (Sabázio, Bendis...)<sup>743</sup>. É de referir também, como significativo exemplo desse estado de suspeição, que a Ama de *Hipólito* julga, numa primeira reação, que Fedra aparenta estar possuída pelos novos deuses (Pã, Cibele e os seus Coribantes, vv. 141-144)

Não por acaso, o conflito maior, o duelo do drama, põe em confronto Penteu, o rei grego de Tebas, e um estrangeiro, Dioniso disfarçado, assumindo forma humana. O rei apelida o estrangeiro de «divino arrivista» (v. 219), um estranho, metediço e intruso. O que torna sinuosa, complexa e sinistra a trama da peça, é que o castigo infligido ao rei de Tebas não é vibrado *diretamente* pelo deus, ou pelo seu avatar humano, o misterioso estrangeiro, mas através da ação de um agente humano, a própria mãe de Penteu,

---

<sup>740</sup> Cf. Hall, E. 1989 *Inventing the barbarian, greek self-definition through tragedy*, pp. 151 e ss.

<sup>741</sup> Rosenmeyer 1983 «Tragedy and Religion: The Bacchae», p. 374.

<sup>742</sup> *Ibidem*, pp. 375.

<sup>743</sup> Versnel 1998 *Inconsistencies in Greek and Roman Religion I. Ter Unus. Isis, Dionysos, Hermes: Three Studies in Henotheism*, pp. 131-205. Aspeto também assinalado por Dodds (1944 *Euripides: Bacchae*, p. XX e ss.).

possuída pelo delírio báquico. A punição divina atinge Penteu no âmago da sua família. Mas o rei expõe-se à loucura homicida de Agave já transtornado, vencido por Dioniso desde dentro<sup>744</sup>. Não foi um duelo de *western*. Não se tem notado suficientemente, a nosso ver, o caráter solitário do oponente de Dioniso. Mas nota-o o deus, espicaçando, embora, o orgulho do rei: «Tu é que sofres [lutas] pela cidade, só tu», v. 963. Ao fim e ao cabo, apenas dispõe da sua vontade para resistir. É rei, mas é um rei só, um rei que acaba por ficar sem tropas e sem aliados, que nunca teve, afinal.

A melhor maneira de tentar compreender a peça é acompanhar o seu desenvolvimento, demorando-nos um pouco nos passos que têm suscitado maior riqueza de interpretações e inevitável controvérsia crítica.

### 6.1. O prólogo, o párodo e o primeiro episódio

Quem profere o prólogo é Dioniso em pessoa, como Afrodite em *Hipólito*. Diversamente, porém, Dioniso mantém-se em cena como protagonista, sob disfarce humano, circunstância que singulariza a presente peça entre as tragédias gregas conservadas – golpe brilhante, segundo Kitto, que evitou o desdobramento dos planos humano e divino, característico de *Hipólito* (em que as deusas trabalham por detrás do cenário), mantendo *in praesentia* o símbolo do irracional durante todo o tempo dramático<sup>745</sup>.

Quais são os pontos principais do seu discurso? Não é proceder despropositado fixar como termo de comparação do prólogo de Dioniso aquele outro de Afrodite, porque também Dioniso é deus, sacrifica Agave como Afrodite sacrificara Fedra, sem um escrúpulo, e é também movido pelo ressentimento: «É que as irmãs de minha mãe – quem menos devia fazê-lo – costumavam afirmar que eu, Diónisos, não nasci de Zeus e

---

<sup>744</sup> Cotejando com *Hipólito*, verifica-se que são ambas mulheres os instrumentos da vingança dos deuses; contudo, sobressai uma diferença – Hipólito nunca perde o tino, o sentido de realidade, permanecendo o poder de Afrodite exterior à sua pessoa. Não assim com Penteu. É óbvio que o «adentramento» de Dioniso em Penteu é passível de ser interpretado em termos psicológicos: o rei de Tebas luta, no fundo, consigo próprio, com aquilo que reprimiu em si. *Pace* as pulsões do seu inconsciente, a personagem pode ser vista, não como um homem guiado pela razão (e valências afins como *sophrosyne*), mas como um homem de *thymos*, inseguro, reativo, de traços tirânicos (cf. H. Diller, *op. cit.*, pp. 360-361; ver também o ceticismo deste autor diante da invocação da psicologia que acaba por encontrar a motivação fora do drama para explicar a reviravolta que transforma o inimigo do deus num seu instável seguidor, *ibidem*, p. 361).

<sup>745</sup> Kitto 1990 *A Tragédia Grega*, vol. II, p. 342.

que Sêmele, por invenção de Cadmo, depois de subjugada por um mortal qualquer, atribuiu a Zeus a falta no leito cometido», v. 26 e ss.

Tal maledicência forçou a mão do deus a golpear as irmãs da sua mãe com o azorrague da loucura («Por isso eu as sacudi para fora de suas moradas, tomadas de delírio, e, de espírito enlouquecido, habitam na montanha», v. 32), contagiando as mulheres tebanas com o mesmo desvario. Tomando como certas as palavras do deus, é muito natural compreender a situação delicadíssima que o rei Penteu enfrentava. A peça inicia-se com a população feminina de Tebas transviada dos seus lares. Acresce que esse «bruxedo» atinge veneráveis anciãos como Cadmo, o venerável patriarca, e Tirésias, o respeitável adivinho e sacerdote, isto é, as mais altas autoridades morais da cidade, que aparecem diante de Penteu rendidos ao culto báquico.

Note-se que a primeira experiência «ao vivo» do dionisismo do rei de Tebas é o espetáculo burlesco de dois anciãos de mãos dadas, vestidos de modo inconveniente, preparando-se para «entrar na dança». Penteu enfrenta uma situação de emergência, de calamidade pública que atinge até aqueles que lhe são mais chegados, como sua mãe e o avô materno que lhe concedeu o ceptro. A explicação que lhe ocorre, em primeiro lugar, é básica, prática: conspiram os grosseiros prazeres da bebida e da carne que tresvariam as mulheres com os interesses «clericais» de Tirésias que vê num novo culto a um novo deus uma adicional fonte de rendimentos.

Dioniso apresenta-se enfaticamente com os seus títulos, divinas prerrogativas que quer ver reconhecidas e veneradas em Tebas, a sua cidade nativa e, não por acaso, a primeira cidade da Hélade cujo solo pisa. Diversamente de Afrodite, que toma a irreverência de Hipólito na conta de ofensa pessoal, Dioniso considera a hostilidade de Penteu um ato de guerra aos deuses como um todo («declarou guerra aos deuses [*theomachei*]na minha pessoa», v. 45). Um eco dessa generalização encontra-se na já referida sentença de Cadmo: «Se há aí alguém que desdenhe dos deuses, que ponha os olhos nesta morte e creia na divindade», vv. 1325-1326. Penteu converteu-se num *theomakos*, um antiteísta ao ser antidionisíaco.

Deve-se sublinhar desde logo que os motivos que o rei de Tebas alega para banir o novo culto não são de índole religiosa: Penteu não aparece como defensor de uma ortodoxia religiosa diante do assalto de um culto antagónico ou da ameaça desagregadora de desvios heréticos. A sua argumentação é inteiramente secular, ainda que «moralista», «puritana», «dogmática», como tem sido habitualmente classificada. A personagem «clerical» é Tirésias, não é Penteu.

Grube destaca que o deus surge conciliador e pouco minatório: «If the king yields, all will presumably be well. *But if* (50) Pentheus should lead his army out against the Maenads, the god himself will lead his devotees in battle. Of the terrible side of Dionysus we have thus only a hint»<sup>746</sup>. Ele acena com a promessa da paz e da concórdia, dando todas as garantias. Brómio só recorrerá à força se for provocado, se for obrigado a isso pela obstinação de Penteu. Tomando a forma de um mortal, Dioniso encetará a via do diálogo com o rei de Tebas. O seu «punho» apresenta-se guarnecido de renda. Antes da guerra aberta, dará uma «chance» à diplomacia.

É verdade que Dioniso não é tão ríspido e cortante como Afrodite que logo nas primeiras linhas assegura que punirá Hipólito pelo desrespeito que mostra em relação à sua divindade. Tal estratégia não destoa daquele que é o deus do disfarce, o deus insinuante, o deus do teatro. Contudo, pertencendo à raça dos deuses, também Dioniso concordaria com a moral enunciada por Cípris: «Respeito todos ... se veneram o meu poder; mas derrubo os que me desprezam. Pois também isto é próprio da raça dos deuses: sentirmo-nos gratificados ao sermos venerados pelos homens». É verdade que louva Cadmo por ter preservado a «memória» de Sémele, mantendo inviolados o sepulcro e as ruínas da casa fulminada pelo fogo de Zeus. É um ponto a favor da casa real de Tebas. Porém, é mais aguilhoante a lembrança das humilhações que Semele sofrera às mãos das suas irmãs.

Antes desse «but» da quinquagésima linha, já Baco tinha convulsionado a metade feminina de Tebas. Hipólito era o único a não venerar Cípris, agora Penteu parece ser o único a não se vergar diante da maré dionisiaca (vv. 45 e ss.). Afrodite usou Fedra, uma mulher, para se vingar de Hipólito, Dioniso manipula o género feminino para fazer ver a Penteu o quanto é poderoso. A cidade de Tebas «tem de aprender até ao fim, ainda que o não queira, que lhe falta ser iniciada nos rituais báquicos» (v. 40). Logo, «eu vou demonstrar, a ele e a todos os Tebanos, que sou um deus» (vv. 47-48), identificando a cidade com o seu rei, a cabeça com o corpo.

Depois de informar que tomara forma humana, estado em que permanece até ao seu surgimento como deus na *mechane*, incita o tíaso que o segue desde a Lídia a manifestar-se publicamente com cânticos acompanhados por tambores e flautas, diante do palácio de Penteu. Dois pontos a reter: o tíaso que entoará o párodo é formado inteiramente por mulheres asiáticas, lídias, que há muito acompanhavam o deus; não o

---

<sup>746</sup> Grube, George 1935 «Dionysus in the Bacchae», p. 38.



integram as três princesas reais e as outras mulheres de Tebas, tomadas de delírio báquico, que andam extramuros, nas montanhas. Esta divisão de sequazes em dois tíasos abriga o potencial dramático de duplicar o dionisismo, conferir duas faces ao mesmo deus, diferenciando um menadismo voluntário e «moderado» de outro involuntário e «selvático».

Grube julga que o teor do párodo está em linha com a têmpera que o deus manifestara no prólogo, com a sua ênfase na alegria e na despreocupação<sup>747</sup>. Os aspetos mais terríveis do poder de Dioniso seriam aí deslocados, se fossem referidos mais amplamente. Burnett também distingue o prólogo de Dioniso daqueles de Atena em *Ajax*, de Íris, segundo prólogo, em *Héracles Furioso* e de Afrodite em *Hipólito*. O deus do vinho é mais contemporizador, sendo o castigo uma possibilidade evitável (vv. 50-52): «An unprecedented relationship between the god and his victim is established at the outset of the Bacchae. Dionysus comes on in his own person to speak the prologue speech, and in this he is formally like the other prologue divinities of punishment tragedy, the Kratos of the Prometheus, the Athena of the Ajax, the Iris of the second prologue of the Madness of Heracles, and the Aphrodite of the Hippolytus. Dionysus, however, does not say what these others say»<sup>748</sup>, não declarando de imediato guerra aberta a Penteu. A breve alusão à omofagia não é uma nota dissonante na ode à pleora de vitalidade e de abundância que o culto báquico concede («Do solo correm rios de leite, rios de vinho, rios de néctar das abelhas», vv. 142-143).

O párodo encerra valor documental inequívoco (vestuário, emblemas, índole feminina e coletiva...), emoldurado numa forma própria de hinos de culto que distribui os temas da *physis*, do *genos* e da *dynamis* do deus respetivamente pela primeira estrofe, primeira e segunda antístrofes<sup>749</sup> e cantando as *makarismoi*, as beatitudes concedidas. M. C. Fialho destaca nesta prece a multiplicidade dos nomes do deus – Brómio, Evoé, Dioniso, Baco, recordando que Dioniso era invocado como *Polyonyme*, o deus de muitos nomes, como reconhece o Coro de *Antígona* (v. 1115). Esse caráter multifacetado brota da sua genealogia: «filho de Zeus e de uma mortal, gerado num corpo de uma mortal e amadurecido no de uma divindade masculina»<sup>750</sup>. Daí que ao longo da peça o deus confunda as dicotomias grego-bárbaro, deus-homem, masculino-feminino, homem-animal,

---

<sup>747</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>748</sup> Burnett 1970 «Pentheus and Dionysus: Host and Guest», pp. 18, 19.

<sup>749</sup> Aspeto estudado por Festugière, apud Rocha Pereira «Introdução», p. 14.

<sup>750</sup> Fialho, M. C 1999 «O Sagrado em *As Bacantes* de Eurípides», p. 444.

espaço doméstico-natureza selvagem, realidade-ilusão<sup>751</sup>. Aprofundando a genealogia, deparamos com um pujante deus taurino que foi também um recém-nascido indefeso, saído da coxa paterna<sup>752</sup>. Não é necessário comentar quão apelativo atualmente é essa dissolução e equivalência entre as diferenças. Contudo, não se deve deixar passar sem registo a alusão, breve embora, do párodo à «delícia da omofagia».

No primeiro episódio, a religião báquica merece a caução de Cadmo e Tirésias. Como adivinho, *mantis*, como uma espécie de sumo-sacerdote da religião estabelecida, os atos e as palavras de Tirésias revestem particular importância, dada a problemática principal que nos ocupa.

A cena em que surgem os dois veneráveis anciãos é claramente burlesca. Não nos parece que constitua um «milagre» de rejuvenescimento de dois velhos operado por Dioniso. É que não é claro que eles tenham sido remoçados de facto: alegam ambos que se sentem mais jovens (Cadmo: «(...) Com que prazer nos esquecemos da nossa velhice! Tirésias: «Também eu me sinto jovem e vou entrar na dança», vv. 189-190) para logo um deles, Cadmo, num desmentido implícito, querer saber se subiriam a montanha de carro e, vendo que era necessário avançar, pede a Tirésias que lhe agarre a mão (cf. v. 197). Depois do *agon* com Penteu, saem os dois velhos, imaginamos, cambaleantes, apoiando-se um ao outro («(...) faz por apoiar o meu corpo e eu o teu. É vergonha que tombem dois anciãos», vv. 364-365). O adivinho parece ter consciência de que representa um papel ridículo, dando como justificação o poder do deus que quer ser honrado por jovens e velhos («Haverá quem diga que não tenho respeito pela minha velhice, ao preparar-me para dançar, de cabeça coroadada de hera?», vv. 204 e ss.). É o que ressalta aos olhos de Penteu: «Recuso-me, ó pai, a olhar para essa velhice privada de senso», vv. 251-252.

Qual seria a intenção do dramaturgo ao apresentá-los de forma ridícula? Em primeiro lugar, se Cadmo e Tirésias aprovassem grave e solenemente o novo culto, a oposição de Penteu seria incompreensível e levava de imediato à desaprovação da audiência. A simpatia ou pelo menos a compreensão do espetador pende assim num primeiro momento para Penteu (a oscilação pendular da simpatia do espetador do rei de Tebas para Dioniso e vice-versa é ostensiva, denotando clara *intentio auctoris*).

Por outro lado, a apresentação de Tirésias sob traços parodísticos poderia ser animada pela intenção de apoucar um adivinho e profeta, na linha da caracterização

---

<sup>751</sup> Cf. *ibidem*, nota 26, p. 448.

<sup>752</sup> «Vários tempos se condensam na visão simultânea da plenitude de um deus taurino, que é também o recém-nascido indefeso, saído da coxa paterna», M. C. Fialho, *op. cit.*, p. 448.

irónica de videntes e profetas que Eurípides efetua em *Ifigénia na Áulide*. Poderá ser uma tendência residual de que o autor não se libertou, ou de que não tem consciência, visto que aquilo que o adivinho diz é, aparentemente, para levar muito a sério e não levianamente. Aliás, dado o menosprezo a que o vota Penteu, o adivinho reage com dignidade, assegurando que se lembrará dele, nas preces que elevará com Cadmo, «não obstante a sua selvajaria» (v. 361), e da cidade que a sua insensatez coloca em perigo, expondo-a à ira de um deus<sup>753</sup>.

Tem-se discutido se esta cena de Tirésias/Cadmo é, de facto, de feição cômica e como, no caso afirmativo, se compagina com o clima cerradamente trágico da peça, considerada uma das mais trágicas de Eurípides. É um ponto de discórdia. Ilustres helenistas têm opinado num e noutro sentido: Rivier, Pohlenz and Schmid advogaram a leitura não cômica do passo enquanto Pater, Norwood, Deichgraber, Grube, Kitto, Winnington-Ingram reconheceram elementos de comédia na cena, prisma colocado em dúvida ou contestado, na década de 70 em diante, por Conacher, Rohdich, Steidle, Roux e também Lesky<sup>754</sup>.

Os elementos cômicos são indiscutíveis: o vestuário, a hera que coroa as cabeças encanecidas, a agitação que imprimem aos seus corpos, a jovialidade forçada, o contraste entre a juventude do tirso do párodo e a velhice gaiteira dos dois anciãos, o dar

---

<sup>753</sup> Para um cotejo entre o par Tirésias/Édipo no drama *Édipo Rei* de Sófocles e Tirésias/Penteu da peça em apreço, ver M. Várzeas 1995 «Ecos de Sófocles em *As Bacantes* de Eurípides», pp. 220-228. Há a reter que as imprecações de Édipo e de Penteu contra o adivinho são manifestamente similares (concordes na acusação de embuste animado por ganância), como é idêntica a má sorte que, ao desafiar tal autoridade, chamam sobre as suas pessoas (como Creonte em *Antígona*), mas discordante o retrato do profeta - solene, grave e hierático em Sófocles...

<sup>754</sup> Apud Seidensticker, Bernd 1978 «Comic Elements in Euripides' *Bacchae*», pp. 304, 305. O autor, advogando o efeito cômico propositado da cena, sublinha que essa comicidade em nada neutraliza a força trágica da peça. Antes de abordar *As Bacantes*, opera um desvio heurístico por *Macbeth* de Shakespeare que, sendo uma das mais caliginosas tragédias de Shakespeare, contém uma cena inequivocamente cômica, a do porteiro embriagado (*ibidem*, pp. 307-310). Para um conspecto recente dessa problemática, ver M. C. Fialho 2014 «El personaje de Tiresias en las *Bacantes* de Eurípides», onde a autora defende a comicidade da cena.

Um outro enfoque é aquele que encontra n' *As Bacantes* elementos e motivos característicos da peça «satyrica» (satyr-play). David Sansone, em 1978 «The "Bacchae" as Satyr-Play?», respiga esses elementos e motivos, tratados por Burnett em *Catastrophe Survived* (sobretudo em *Alceste*, *Helena*, *Íon* e *Ifigénia na Táuride*) e por outros autores como D. F. Sutton, para reconhecê-los na trama d' *As Bacantes*. Dos vinte e oito referidos por Burnett, vinte e três são aí identificáveis. Entre eles, o disfarce, o embuste (*trick*), a imputação de luxúria, a preocupação com o pão e o vinho, o surgimento do «monstro» no palco (a ascendência telúrica de Penteu que o coloca na estirpe dos *contemptores divum*), referência à infância do deus ou herói, menção dos dons e invenções do deus, o fundo pastoral do(s) discurso(s) do mensageiro, vestidos inadequados, a representação da covardia (designadamente, dos homens diante das mulheres como sucede com o boieiro)...

das suas mãos como se fossem dois namorados. Já é mais discutível se a atmosfera ou o tom da cena sejam cómicos, isto é, se provocam abertamente o riso, o sorriso divertido em vez de piedade. Parece-nos a cena, no seu conjunto, mais grotesca que cómica. O grotesco, por extravagante, pode suscitar o riso, mas é o riso por escárnio: «grotesco» não se compagina com «bom humor». Para nós, o contraste com a juventude e certamente a beleza das jovens Ménades que entoaram o párodo suscita mais a comiseração que o riso. A decoração da nébride e da hera torna os dois velhos patéticos. A perspectiva de ver dois velhos a menearem-se e a agitarem as suas cãs («Para onde devemos dançar, para onde havemos de mover os nossos passos e de agitar as nossas cãs?», v. 185) é mais penosa do que cómica.

Os dois anciãos parecem encorajar-se mutuamente: Tirésias destaca o estatuto de fundador de «Cadmó, filho de Agenor», aquele que deixara «a cidade de Sídon para erguer as muralhas desta urbe dos Tebanos». O filho de Agenor, por seu turno, além de declarar Tirésias um amigo tão caro, triplamente se lhe refere como *sophos* (cf. vv. 179, 186). Sem dúvida, a aprovação do novo culto por parte do adivinho contribuiu decisivamente para a sua «conversão» prudencial: «Nasci mortal. Não desprezo os deuses.», v. 199. Confirma o arrazoado de Tirésias na tentativa de demover Penteu da sua rejeição da religião nova.

O filho de Cadmo, por outro lado, concluiu logo que «o mestre da loucura do pai» não podia ser senão Tirésias (cf. v. 255). Sozinho, não lhe teria ocorrido coroar-se de hera. O argumento que o patriarca aduz mais claramente é de cariz interesseiro: a glória de Dioniso reverbera na reputação da sua família, da sua casa - «pois sendo este filho da minha filha», vv. 180-181...). Kitto pensa que a «conversão» de Cadmo é insincera, contrastando-a com a sinceridade da adesão de Tirésias<sup>755</sup>. De facto, diante da tenaz oposição do seu filho, advoga a teoria da mentira útil: pode não ser um deus, mas finjamos que acreditamos nisso pois daí advirá certamente proveito e fama para nós e para a nossa linhagem (cf. vv. 333 e ss.). Daí que haja «justiça» em o deus ter castigado Cadmo e não Tirésias, segundo Kitto. Quanto aos motivos de oportunismo, de «real politic» da tomada de posição de Cadmo, nada a dizer. Se a adesão de Tirésias é sincera ou não, já é uma questão diversa.

---

<sup>755</sup> Kitto, *op. cit.*, pp. 327, 328.

### 6.1.1. Tirésias, o teólogo sofista

«Somos um par de velhos, mas há que dançar à mesma.»

A designação foi cunhada por Grube que assinala o parentesco espiritual do adivinho com Êutifron, personagem que dá o título a um dos livros aporéticos de Platão e que teria aproximadamente quinze anos ao tempo do julgamento de Sócrates, sem desenvolver, contudo, o paralelismo entre as duas personagens<sup>756</sup>. Ambos seriam «theological» sofistas no sentido em que mantêm a crença nos deuses no quadro da ortodoxia, mas seriam suficientemente agudos para fazer concessões ao racionalismo e para agregar à tradição ideias novas. No terreno da sensibilidade anglicana encontrava paralelo, ao tempo do artigo de Grube, na «broad church», no ramo mais latitudinário.

Eis então uma personagem mítica, o *tipo* lendário dos adivinhos que na sua atuação e palavra reflete ideias, estratégias discursivas, o léxico de tendências intelectuais da época de Eurípides. Com efeito, o dramaturgo e em geral a tragédia não sacrificam à musa Clio. A verosimilhança histórica não é *de rigueur* em Eurípides: logo na abertura do prólogo, Dioniso menciona as cidades costeiras da atual Turquia que não existiam no tempo de Cadmo. Se concordássemos com Nestle, que o elege como o representante das opiniões do próprio Eurípides<sup>757</sup>, estaríamos a estreitar o vínculo entre o tragediógrafo e a sofística.

Contudo, sobressai uma nota dissonante nesse concerto: Tirésias, antes de ser abordado por Penteu e montar a sua tirada sob os moldes da retórica forense, separa o que é humano, que *não é*, do que é divino, que *é*, refutando de antemão «explicações» racionalistas do fenómeno religioso, isto é, adotando o que na era moderna (século XVI em diante) se classificou de posições fideístas: «Nada é o que nós sabemos aos olhos dos deuses. A tradição ancestral, coeva do tempo, nenhum argumento a derrubará, sejam quais forem as subtilezas de certos espíritos.», vv. 200 e ss. Quer dizer, quanto mais arcaico, mais verdadeiro, mais próximo da origem.

Importa repetir que estas caucionárias palavras são proferidas antes da polémica com Penteu, onde, no início da sua extensa réplica, ventila ideias naturalistas, «prodicianas», segundo muitos críticos, da origem da religião. Parece haver aqui contradição – a um pio e tradicionalista Tirésias sucede um «antropologista» e

---

<sup>756</sup> Cf. Grube, *op. cit.*, p. 41.

<sup>757</sup> Cf. *ibidem*, nota 2, p. 59.

«historiador da cultura», um praticante da alegorese, embora, se admitirmos que Penteu era um espírito racionalista e Tirésias um «clérigo» contemporizador, se possa explicar o recurso do adivinho a teorias alegorizantes como um expediente retórico para quebrar a intransigência do rei de Tebas. Como se pensasse: argumentos puramente religiosos, não os entenderás, mas, argumentos racionalizantes, talvez os entendas. Não deixa, observe-se, de ser também contraditório: ao pio e tradicionalista Tirésias sucede o *retórico* flexível que adapta o seu discurso ao *kairos* e ao seu auditório, no caso, ao auditor.

As palavras citadas são importantes também porque contêm o termo *to sophon*, que surge mais quatro vezes ao longo da peça (vv. 395, vv. 877=897, v. 1005), sempre, repare-se, proferido pelo Coro das mulheres asiáticas e, ao que parece, constando apenas n' *As Bacantes* e em mais nenhuma das peças de Eurípides conservadas<sup>758</sup>. O tema da sabedoria em conexão com o da felicidade<sup>759</sup> é um dos temas reitores da *dianoia* da peça. O mero rastreio de todos os vocábulos cuja forma de base seja *soph-* prova em termos puramente estatísticos essa importância. Neste passo, o termo reveste uma conotação negativa que se repercute no paradoxo do verso 395: «Esperteza [*to sophon*] não é sabedoria [*sophia*]». Como estes versos (vv. 203 e 395) são emitidos respetivamente por Tirésias e pelo Coro, oponentes de Penteu, é congruente que se pense que com esse termo se esteja a visar o rei de Tebas. Tirésias, nos vv. 266 e ss., caracteriza Penteu como desprovido de sensatez e bom senso, devendo a sua influência à audácia e fluência de discurso.

Assim, *to sophon* designaria sabedoria aparente, subtileza intelectual, prestidigitação verbal, que se refina em abstrações, desligada da vida concreta, da

---

<sup>758</sup>Reynolds-Warnhoff, Patricia 1997 «The Role of τὸ σοφόν in Euripides' "Bacchae"», p. 79. M. Várzeas, num judicioso artigo, defende que o núcleo central das ambiguidades da peça reside, a nível vocabular, no emprego de termos pertencentes ao campo semântico da sabedoria – o adjetivo *sophos*, o neutro *to sophon* e o substantivo *sophia*. As aporias do termo nascem da premissa, de coloração sofística (gorgiana), da «inexistência de uma linguagem cristalina que assegure uma leitura unívoca do real» (*idem*, 1997 «*Sophos, To Sophon e Sophia em As Bacantes de Eurípides*», p. 241). São adiantados dois dados muito significativos que inserem a peça na atmosfera espiritual da época: a referência à *Defesa de Palamedes* de Górgias («Se mediante os discursos fosse possível tornar pura e límpida, aos olhos dos ouvintes, a verdade dos factos, seria fácil a sentença logo após o que foi dito. Mas, como assim não é (...)», cf. *ibidem*, p. 250) e a referência a um célebre passo de Tucídides (*Tuc.* 3. 83) em que o historiador lamenta as flutuações semânticas do sentido tradicional e objetivo das palavras. Longe de significar uma retratação do ceticismo e relativismo «sofísticos» e o retorno à segurança de crenças religiosas tradicionais, *As Bacantes* representam uma ilustração impressiva, e pessimista, da antítese *onoma-pragma* que o tragediógrafo herdou da sofística (cf. *ibidem*, p. 252).

<sup>759</sup> Uma análise de termos como *makar*, *eudaimov*, *holbios* e *eutukhes* que formam a constelação da noção de felicidade n' *As Bacantes* encontra-se em J. de Romilly, «Le thème du bonheur dans les Bacchantes», apud Reynolds-Warnhoff «The Role of τὸ σοφόν in Euripides' "Bacchae"», nota 14, p. 80.

tradição e dos limites que devem reger o pensamento dos mortais. Seria a aceção de sabedoria propalada pela sofística tal como fora retratada pejorativamente por Aristófanes n' *As Nuvens* (vv. 361, 412, 491, 517, 925, 956, 1024)<sup>760</sup>. Seria a sabedoria propugnada por Penteu nos seus confrontos verbais com o estrangeiro.

Juntando as afirmações anteriores, tiraríamos que Eurípides estaria a criticar obliquamente na pessoa do rei as pretensões sofísticas à sabedoria autêntica<sup>761</sup>. Seria o desenvolvimento do mote dado no fragmento 905, 1 N2: «odeio o *sophistes* que não é *sophos*».

Porém, essa imagem de Tirésias com o dedo acusatório apontado à sofística recua na longa apologia que levanta perante Penteu onde perfilha ideias, de cariz sofístico (Pródico), num molde formal semelhante aos discursos de causídicos e políticos intruídos nas artes da retórica e oratória pelos sofistas. Responde às acusações, proferindo uma longa *epideixis* (vv. 266-327), que abre com um convencional *prooimion* (vv. 266-71), encerra com um *epilogos* em que o sacerdote acusa de loucura o seu oponente – ofensa, ao que parece, comum na oratória política do tempo. O desenvolvimento do discurso veicula uma sequência de *pisteis*, abeberadas em correntes intelectuais do século V. Esse arranjo discursivo de preâmbulo, seriação de argumentos e peroração replica, portanto, a estrutura típica dos discursos oratórios jurídicos ou forenses da altura.

Dioniso é apresentado como o complemento húmido de Deméter e como elo de ligação entre homens e deuses. Na tradução de Rocha Pereira, Deméter é identificada com a terra, nutridora dos homens através de alimentos secos: «É que há duas coisas, ó jovem, que ocupam o primeiro lugar entre os homens: a deusa Deméter, que é a terra, seja qual for o nome por que queiras designá-la; é essa que nutre os homens com alimentos secos»; ao mesmo nível de importância, o que chegou depois, o rebento de

---

<sup>760</sup> Apud Patricia Reynolds-Warnhoff, *op. cit.*, nota 39, p. 94.

<sup>761</sup> Cf. *ibidem*, nota 24, p. 87. Conacher qualifica a sabedoria de Penteu como sofística, apud *ibidem*, p. 59. Porém, não é totalmente consensual que o termo *to sophon* apresente uma aceção negativa nos versos 203 e 395. Para P. Reynolds – Warnhoff, nos vv. 201-203, não é evidente a incompatibilidade entre a tradição recebida e *to sophon*. O que Tirésias quer dizer é que a aquisição da sabedoria, *to sophon*, não acarreta argumentos que possam minar as velhas e sólidas tradições. A mesma autora pensa que, se o verso 396 faz parte de uma sentença que engloba o verso 395, poder-se-á ler esse verso, 396, como referência à *sophia*, *ibidem*, pp. 93, 94 (donde *sophia* – que aparece apenas uma vez na peça, justamente neste passo, é que teria uma aceção negativa como intelectualismo excessivo, hubrístico). Não esquecer que Dodds considera o termo *to sophon* do verso 395 como tendo o mesmo significado quando ocorre no verso 203, a de falsa sabedoria; ou Roux que identifica *sophia* com sabedoria ancestral, superior ao que qualquer *sophon* possa opinar, cf. *ibidem*, p. 92.

Sémele, e que, para a completar, inventou e introduziu o licor dos cachos «(...) É ele que, sendo deus, é oferecido em libação aos deuses, de modo que é a ele que os homens devem as suas bênçãos», vv. 274 e ss.<sup>762</sup>

Há contudo, julgamos, uma *nuance* significativa na associação dos respetivos deuses aos respetivos produtos, de acordo com a tradução: é que, no respeitante a Brómio, põe-se que o rebento de Sémele criou o licor dos cachos, enquanto no que respeita a Deméter se identifica a deusa pura e simplesmente com a terra, advertindo-se que pode ser invocada por outros nomes. Paul Roth vê nesta indeterminação dos nomes um eco do sincretismo religioso de Empédocles que aplica nomes divinos diversos aos elementos, por exemplo, Hefestos e Zeus ao fogo<sup>763</sup>. O rasto do par opositivo seco/húmido procede do pensamento dos «fisiólogos» pré-socráticos, enquanto os traços prodicianos se detetam na sugestão de que se deificaram, obedecendo a ímpetos de gratidão, seres humanos benfazejos que descobriram ou inventaram bens nos domínios mais indispensáveis à existência humana como a agricultura, ideia em que assenta a posterior teoria evemerista dos deuses.

É indubitável que o discurso do adivinho é tributário das especulações cosmológicas da filosofia jónia em diante (de notar que vem em primeiro lugar a terra e *depois* a água), sugerindo, além disso, um estreito vínculo entre o húmido e o sono (donde, implicitamente, o seco à vigília) e a origem «psicológica» do ritual da libação, do derramamento do vinho em honra e propiciação dos deuses.

Roth também descortina algo de gorgiano (isto é, típico de Górgias, o sofista) na assimilação do *novo* deus ao *primordial* húmido no sentido em que Górgias foi louvado por conseguir fazer parecer o novo velho e vice-versa<sup>764</sup>. Tínhamos sugerido que a escolha do teor da argumentação do adivinho se poderia dever às características do seu oponente, logo, à situação ou ao *kairos* (termo rico de significado que se pode traduzir por adequação do discurso à circunstância, à audiência, ao interlocutor; aproveitar o tempo favorável, a ocasião oportuna). O helenista julga também que esse princípio retórico enunciado por Górgias subjaz à seleção que Tirésias realiza dos aspetos profético e marcial de Dioniso (vv. 298-309). Condiz com o seu estatuto de adivinho que Tirésias possa falar de um deus com capacidades proféticas. Ao acentuar que o novo deus possui

---

<sup>762</sup> Cotejar com o cap. *Pródico* do atual estudo (pp. 182 e ss.).

<sup>763</sup> Roth, Paul 1984 «Teiresias as Mantis and Intellectual in Euripides' Bacchae», p.61.

<sup>764</sup> Pl. *Fedro*, 276 A-B, Isócrates *Panegírico* 8, cf. Roth, *op. cit.*, p. 61.



parte dos poderes de Ares, Tirésias pretende dissuadir Penteu de recorrer à força das armas e a não se deixar enganar pelo aspeto efeminado do estrangeiro.

Quanto a Afrodite (vv. 314-315), Dioniso nada tem a ver com ela, passa-lhe simplesmente ao lado, segundo o adivinho. Não se inscreve na esfera de ação de Dioniso inculcar a sensatez nas mulheres, isto é, o pudor e a castidade, nem de removê-la. Não é um inimigo da Citereia, como tão pouco é um seu aliado. Eis então que o arcaico e lendário adivinho lança mão de um vocábulo – *physis* – que entrava no coração de um dos grandes debates filosóficos contemporâneos de Eurípides (a equação *physis/nomos*, *physis/paideia* na formação moral do indivíduo), declarando que a sensatez está incrustada na natureza de cada mulher. Aí ancorada, as bacanais não conseguem corromper a castidade da mulher naturalmente virtuosa. Por outro lado, o adivinho volta a ser «tradicionalista», neste ponto, situando-se na mesma linha argumentativa de Hipólito (peça homónima, vv. 80 e ss.). É legítimo perguntar se, através de tal posição, não estará a adaptar a sua argumentação ao seu aristocrático interlocutor. Ao afirmar que nenhum agente externo pode modificar a sensatez ou insensatez inatas, pretenderia dissuadir o rei de Tebas de tentar banir o novo culto.

Em todo o caso, a dissociação entre Dioniso e Afrodite é afirmada e confirmada em vários momentos da peça de tal sorte que não são permitidas dúvidas sobre o equívoco trágico de Penteu. Uma razão possível para esse sublinhar deliberado consistirá na tentativa de persuadir o público, masculino, de que toda aquela a agitação feminina não decorria de questões de tálamo, segundo o reducionismo defendido por Penteu.

Pode-se lobar uma tentativa de racionalização na versão de Tirésias do nascimento de Dioniso, em resposta à observação desdenhosa de Penteu («esse que diz ter sido cosido na coxa de Zeus», vv. 242-243). A ideia de que o deus teria nascido na coxa de Zeus ter-se-ia devido a uma confusão etimológica, entre *meros*, coxa, e *omeros*, penhor, que o tempo cristalizara e consagrara como uma tradição entre os homens: os mortais «mudando uma palavra, compuseram uma história, porque outrora ele fora penhor de Hera», v. 295<sup>765</sup>. Esse é um de vários jogos linguísticos (trocadilhos e outras figuras de palavras) a que Tirésias recorre na sua *epideixis*<sup>766</sup>. Temos então um adivinho que se mostra especialista em erística (arte de disputar, duelística verbal) em vez das

---

<sup>765</sup> W. B. Stanford, *Ambiguity in Greek Literature*, considera que este passo remete para os exagerados métodos das falácias erísticas dos sofistas, apud Roth, *op. cit.*, nota 16.

<sup>766</sup> Vide exemplos in Roth, *op. cit.*, pp. 62, 63.

artes mais tradicionais e típicas da observação do voo dos pássaros, piromancia e aruspicina<sup>767</sup>.

Por outro lado, Roth afirma que Tirésias demonstra ser «less accurate a mantis in the Bacchae than his counterparts elsewhere in Greek literature», citando Segal<sup>768</sup>: «Virtually every point he [Teiresias] adduces in praise of Dionysus emerges in the subsequent action in just the opposite meaning: nurture of life, release from pain, the Bacchic madness, and so on». No entanto, profetiza em termos concretos uma só vez: o triunfo de Dioniso em Delfos, facto que estava à vista de todos. Esta passagem autoriza enfaticamente a interpretação de Dodds de que a personagem representa a política eclesiástica de Delfos<sup>769</sup>. De qualquer modo, ocorre uma efetiva secularização do adivinho, que o próprio reconhece ao proclamar: «Não falo como profeta, mas pelos factos».

Consideramos, além disso, que não teria sentido dramático o adivinho prefigurar as calamidades que aguardarão Penteu e a casa real de Tebas, sobretudo se considerarmos que o castigo é colocado como condicional por Dioniso no prólogo. Uma previsão mais definida esvaziaria a peça da sua carregada tensão dramática e do choque que o fim brutal de Penteu provoca. No recurso à homonímia (quando, dirigindo-se a Cadmo, faz votos de que o nome de Penteu, da família de *penthos*, dor, não acarrete o infortúnio para a sua família, v. 366), não descortinamos, quer uma crítica a prestidigitadores verbais dos adivinhos (é que tal trocadilho é evidente), quer a ideia «profunda» de que o destino está inscrito no nome de batismo.

Na verdade, o que Tirésias basicamente censura a Penteu, em registo argumentativo, não oracular, não sibilino, como temos visto, é ele não ser sensato e razoável, *sophos*, termo e seus correlatos que ressoam com um significado diferente aos ouvidos do rei de Tebas. O que é sábio e o que não é e, correlativamente, quem é «cego» e quem é «vidente», está no centro da sua altercação com Penteu (cf. vv. 200, 203, 266 e ss.), a que acresce a exortação prudencial de Cadmo, v. 332.

---

<sup>767</sup> Ao contrário do que afirma M. Nilsson – os adivinhos, em virtude da sua profissão, seriam defensores da antiga religião e, portanto, intransigentes oponentes de sofistas e outros representantes do iluminismo grego, encontram-se no século V adivinhos que procuram estabelecer pontes com as novas ideias (Eutidemo, Lampon, Filócoro, Miltas). Assim conclui Paul Roth: «It is therefore evident that there was hardly a hostile and untraversable gulf dividing seers and intellectuals, but rather, there actually existed a variety of cross-currents», *ibidem*, p. 69.

<sup>768</sup> Apud *ibidem*, nota 5, p. 60.

<sup>769</sup> Apud Rocha Pereira «Introdução», nota 2, p. 59. Ver também *ibidem*, nota 23, p. 51.

Repetindo, é lícito inferir que Eurípides procedeu intencionalmente a uma efetiva dessacralização do adivinho, que não surge hierático, grave e temível na figura e no discurso. O debate centra-se nas conveniências em se ser pragmático, moderado, adaptável em relação a uma situação nova. «Ser sábio» quer dizer: conforma-te. Na economia da obra, um Tirésias assim, de trocadilhos fáceis, tomador de alheias explicações racionalistas e naturalistas que «andavam pelo ar», *is no match for* Penteu: ele julga ter diante de si um oponente de pouca envergadura, um tíbio que tergiversa segundo as circunstâncias.

Contudo, a empatia da audiência, educada pelo mito e pelo legado trágico de que não é avisado desdenhar dos conselhos de quem possui tal nome, que nota o apoio de Cadmo e do Coro às suas exortações, começa a esmorecer em relação ao desdendente do dragão. É seriamente advertido, mas faz orelhas moucas. Quando ordena a um soldado que se profane o local dos auspícios usado por Tirésias (vv. 345 e ss.), Penteu não manifesta *aidos*, de um modo flagrante, comportando-se como tirano desrespeitador de lugares sagrados, um *theomachos*. Trata-se então da mais patente *hybris*. Não revela também *aidos* pelo seu velho pai e pelo estrangeiro (relembremos o dever de hospitalidade da moral convencional helénica<sup>770</sup>). Surgindo em cena, de súpeto, Penteu revela sem preâmbulos as razões do seu repúdio do novo culto. As didascálias descrevem o estado de descontrolo emocional em que se encontra: «entra Penteu, acompanhado de guardas e com sinais de grande agitação», «Sem ver ninguém»<sup>771</sup>. Como observa Grube<sup>772</sup>, a atitude que as suas primeiras palavras manifestam em relação à religião báquica não conhecerá alteração significativa:

«Estava eu por acaso longe desta terra quando oiço as novas que vão por esta cidade: que as mulheres nos abandonaram as casas para irem a umas supostas bacanais, e que vagueiam pelas montanhas umbrosas, dançando em honra desse deus de última hora, esse Diónisos, ou lá o que é; e que no meio dos seus tíasos estão krateres cheios e que uma a uma se refugiam num recanto isolado, para aí se submeterem à lascívia masculina. De pretexto servem-lhe, sem dúvida, os rituais das Ménades, mas à frente do culto de Baco colocam o de Afrodite.», vv. 215-225.

---

<sup>770</sup> No entanto, sabemos no fim, pela boca de Cadmo, que Penteu velava pela dignidade do pai, e era até afetuoso, cf. vv. 1309-1325: «Ao velho que aqui está, ninguém intentava ultrajar, ao ver o teu rosto, pois lhe davas o merecido castigo» (...) «não mais hás de tocar com as mãos nesta barba (...) abraçar-me e dizer: “Quem te ofende, quem te desrespeita, ó ancião?” (...)»

<sup>771</sup> *As Bacantes*, p. 48.

<sup>772</sup> Cf. Grube, «Dionysus in the Bacchae», p. 40.

Penteu apercebe-se da situação de todo irregular e anómala em que a cidade se encontrava de outiva, por ouvir dizer. De igual modo fica a saber da presença do estrangeiro, dotado do «fascínio purpúreo de Afrodite» («Dizem que chegou aí um tal estrangeiro», v. 233). Um certo detalhe na descrição sugere que a fonte da informação foi mais específica neste ponto. Ou que o rei foi mais indagador de pormenores acerca desse aspeto. É impossível verificar se a alegada «depravação» libidinosa das mulheres resulta do exagero do rumor ou se tratou de uma conclusão precipitada do rei de Tebas, da sua mente enviezada pelo *préjugé* puritano.

À partida, como sustentámos, a perturbação e a indignação de Penteu são totalmente compreensíveis. De passagem, Burnett observa que a transferência por herança da propriedade repousava na legitimidade filial, forma de transmissão que é ameaçada pela alegada promiscuidade das mulheres dos cidadãos<sup>773</sup>. Era imperioso então reintroduzir as mulheres nos seus lares, empregando os métodos mais ríspidos. Ora, é enquanto ferve de indignação e desentranha ameaças («Apertá-las-ei em redes de ferro para em breve pôr termo a estas vis bacanais», v. 231; «arranco-lhe o pescoço para fora do corpo», v. 241, visando o estrangeiro que, segundo a versão de Penteu, «afirma ser o deus Diónisos») que depara com os anciãos veneráveis naqueles trajés!

Aquele que tinha sido eleito como mártir do iluminismo por secularistas da geração de Verral vai ser retocado, passadas uma, duas gerações por secularistas com outra *forma mentis* como bastião da «moral e dos bons costumes», da sociedade hierárquica e patriarcal. Não negamos que há versos que fundamentam tais leituras, isto é, brilham e destacam-se do conjunto para intérpretes pré-orientados por certas teorias que são reconhecíveis. Para os gregos, porém, ou melhor, para o grego, masculino, que enchia o anfiteatro das *Dionísias Urbanas*, qual era o erro em que começa a laborar o rei de Tebas, no léxico da altura, qual a sua *hamartia*? Uma resposta mais preenchida e convincente a essa questão tem que esperar pelo termo da peça. Temos evidentemente a noção de que essa questão, que pretende recuperar a interpretação e a reação da audiência original, é respondível só até certo ponto.

### 6.3. O primeiro estásimo e o segundo episódio

---

<sup>773</sup> Burnett, *op. cit.*, p. 20.

Por ora, fiando-nos no Coro das Bacantes, o «pecado capital» de Penteu foi desrespeitar a *hosia*, a veneração devida aos deuses, calcando aos pés a prudência do senso comum. Sobremodo, não ouve ninguém, não se preocupa em verificar as alegações de imoralidade de que ouviu falar. No párodo, não se fizera menção de qualquer tipo de «sexo livre» e o boieiro testemunhará que não vira as Bacantes nem embriagadas nem em folgedos afrodisíacos (vv. 677-688). Por isso, intérpretes modernos concluem que a cegueira de Penteu provém da sua *psique* tortuosa que o impede de conformar-se aos factos. Com a voga da psicanálise esta personagem enquadra-se em modelos comportamentais e em complexos psíquicos que a teoria freudiana difundiu.

A figura e a postura com que apareceram debilitaram o apelo que Cadmo e Tirésias lançaram àquele que exerce «o poder sobre esta terra», v. 213. Digamos que os porta-vozes da «família» e da «igreja estabelecida» foram surpreendidos num momento infeliz. A posição de Penteu devém, contudo, «insustentável» à medida que recusa ver as evidências que se acumulam consecutivamente. Tem a oportunidade de ouvir o servo que capturou o estrangeiro a descrever a mansidão deste (e ao mesmo tempo a sua imperturbabilidade e ausência de medo - «sem empalidecer, sem alterar a sua face rosada. Com um sorriso, convidou-me a aprisioná-lo e a trazê-lo, e ficou à espera, facilitando-me a tarefa», vv. 438-440 e ss.) e a declarar que o emprisionava simplesmente por obediência: «Estrangeiro, não é por minha vontade que eu te levo, mas por ordem de Penteu, que me mandou», dizendo-o por vergonha (cf. v. 441) e, muito provavelmente, para se salvaguardar de eventuais represálias do misterioso estrangeiro e do portentoso deus cuja invocação faz brotar uma efusão de prodígios.

Com efeito, ouve-o afirmar que as Bacantes aprisionadas se soltaram milagrosamente dos seus cárceres e que «Este homem chegou à nossa cidade de Tebas com milagres em profusão. O resto é contigo» (vv. 449-450). Escutará o estrangeiro em pessoa, cujas palavras Penteu interpreta de acordo como os seus arraigados «préjugés». Afinal, não ouve sequer o deus. Nada o demove da sua pétrea intransigência, nem sequer o terramoto que abala o palácio, demonstração numinosa do deus, que antes dessa demonstração de força, de domínio sobre a natureza, se manifestara através da figura de um touro aos olhos de Penteu. À medida que se acumulam os avisos e os sinais, mais notório e exasperante se torna o erro de julgamento do rei de Tebas.

Porém, antes de comentarmos o diálogo entre Penteu e o estrangeiro, é mister dizer algo sobre o primeiro estásimo em que o Coro invoca a deusa Hosia, para realçar o escândalo em que o incrêu, ímpio e blasfemo rei de Tebas incorre.

Aí o Coro realça o lado luminoso do culto de Baco: é o deus dos festins que dissipam os cuidados, o deus dispensador do vinho que facilita o sono, aliado da vida tranquila e simples, da «*aurea mediocritas*», dos prazeres honestos que proporcionam o bem-estar. Sem ele, não haveria *laetitia vitae*. Amante da paz, «a deusa criadora dos jovens», v. 420, concede prodigamente o dom do vinho a ricos e a pobres sem fazer distinções (apanágio do deus que se associa à democracia, fundada na *isonomia*. Não o reconhece quem é soberbo e arrogante, quem tem «pensamentos acima dos mortais», v. 396, «quem anda atrás de grandezas», quem se põe «nas alturas», v. 429. A autêntica sabedoria provém da «*vox populi*», do que a maioria tem por boa prática («Aquilo que a maioria/ o vulgo, tem por boa prática,/ é isso que eu queria aceitar», vv. 430-431).

Já Tirésias estabelecera que «a tradição ancestral, coeva do tempo, nenhum argumento a derrubará, sejam quais forem as subtilezas de certos espíritos.». Na mesma linha, se pode inscrever *le mot célèbre* do Coro: «esperteza não é sabedoria, nem ter pensamentos acima dos mortais» vv. 395-396. Tirésias e o Coro cantam em uníssono que é loucura e insensatez resistir e opôr-se ao poder de um deus. Asseverava o sacerdote diante de Penteu: «A lutar contra um deus, não me persuadirão os teus argumentos». Religião, povo e tradição, tal seria o lema do bom Coro, no 1º estásimo.

Se observámos que Penteu não luta contra o novo culto em nome de uma ortodoxia religiosa, convém precisar que também não luta por razões puramente intelectuais, cientificistas, como se diria do século XIX em diante. O passo 242-247 sugere que Penteu vê o *mythos* do nascimento de Dioniso como uma história da carochinha, impressão que se reforça pelo facto de Tirésias acusar o toque, oferecendo uma explicação racionalizante que acaba por parecer tão absurda como a versão tradicional. Ela é racionalizante no sentido em que uma confusão verbal admitida, conservada e transmitida pela credulidade popular é colocada na origem de uma narrativa devota, de uma teogonia. Não nos escapa que esta explicação é proferida não por Penteu, mas pelo «clérigo» que dança segundo a música de Dioniso.

É significativo, então, que não seja o rei de Tebas a avançar argumentos racionalistas. Aquela sugestão não é desenvolvida e explanada em argumentos, por parte

do filho de Cadmo<sup>774</sup>. Por outros termos, este não pronuncia *ex professo* a proposição universal e afirmativa de que as histórias dos deuses são ou inverosímeis ou imorais. É demasiado temerário deduzir que por, de algum modo, Tirésias «torcer» a sua argumentação para se adaptar ao seu interlocutor num sentido racionalizante, Penteu professasse teorias cétricas ou naturalistas sobre a religião. Ele desconfia do deus «da última hora», não de todos os deuses. É por razões que hoje seriam apelidadas de «moralistas» e «patriarcais» que ele se levanta contra um culto que ele considera subversivo, e não por razões cétricas, especificamente «ilustradas».

Uma das singularidades da peça é colocar face a face um homem e um deus. Um deus, bem entendido, disfarçado, sob as aparências de um estrangeiro efeminado, de longos e perfumados cabelos. E de, aparentemente, colocar um deus à mercê de um homem, de o pôr no papel de «vítima».

É esse aspeto ambíguo que obsessiona Penteu, confirmando o que ouvira dizer («um mago com encantamentos, vindo do país da Lídia, de cabelos perfumados, com louros caracóis, com o fascínio purpúreo de Afrodite nos olhos, que dia e noite se mistura com as moças, acenando-lhes com os seus mistérios jubilosos», vv. 234-238). Não aparece como uma figura atlética, intimidatória («Os teus cabelos compridos, porque não lutas nas palestras, caem-te pelas faces, plenos de desejo», vv. 455-456), mas como uma mimosa flor de estufa, que protege a sua tez leitosa dos raios de sol.

A esticomitia do primeiro episódio inicia-se em tom sereno: Dioniso cultiva a aparência de não querer problemas («Não há qualquer dificuldade. Fácil é dizê-lo.», v. 461). De facto, a fúria apodera-se do rei quando o estrangeiro lhe responde que é de noite que a maior parte das cerimónias dionisíacas se celebram, reacendendo-lhe as suspeitas de imoralidade sexual. É curioso que antes Penteu lhe perguntara se fora à noite ou de dia que o deus se lhe revelara, evitando o estrangeiro/Dioniso, na sua réplica, a resposta direta. É depois de o rei apontar o estilo evasivo das suas respostas que o estrangeiro não deixa de retrucar com franqueza que «as trevas são sagradas», v. 486. Ainda obtempera que «Também de dia se podem praticar ações vergonhosas», v. 488, tentando

---

<sup>774</sup> Outra sugestão pode ser discernida no trecho seguinte: «Diónisos: Não te é lícito ouvi-lo, mas vale a pena sabê-lo. Penteu: Hábil artifício, para me fazer desejá-lo», vv. 474-475. Aos olhos do rei, o estrangeiro recorre à «retórica» do segredo, típica dos Mistérios reservados a iniciados, para o atrair, como se fosse um truque de propaganda ou um «marketing» capcioso. A resposta pronta de Penteu indicará que ele conhecia, ou Eurípides por ele, esse «hábil artifício» que aguçava a curiosidade do incauto o qual, depois de iniciado, constataria que os mistérios eram *arrheta*, indizíveis, insuscetíveis de verbalização. Segundo Walter Burkert, «a preservação do segredo contribuía largamente para o prestígio dos cultos mais sagrados» (1991 *Antigos cultos de mistério*, p. 21).

pôr água na fervura, mas já nada faria recuar o rei do seu ímpeto persecutório. O espetador, sabendo o que Penteu desconhece, repara que o estrangeiro está a pique de se identificar com o deus, sem dar o passo decisivo. O v. 502, «Está onde eu estou. Mas tu, devido à tua impiedade, não o avistas», é aquele que mais próximo está da identificação clara. Equânime, imperturbável, Dioniso brinca ao rato e ao gato com o rei de Tebas e é irónico e assustador ouvir Penteu proclamar que ele é o mais forte. Mais uma vez, a problemática do que é a sabedoria, quem é o seu lídimo porta-voz afloram repetidamente no presente diálogo. No verso 504, o estrangeiro aconselha Penteu a não o prender, a não recorrer à força bruta se quer «ser sensato», sábio, para ouvir imediatamente que o rei não pensa senão em pô-lo a ferros para demonstrar a sua pretensa força superior.

Nesta etapa da ação, a antipatia que o comportamento arrogante do rei desperta cede o lugar a uma piedade incipiente. Penteu está, cegamente, a tecer a teia que o apanhará, exorbitando as suas forças. Ele será punido, não pode deixar de ser punido nos termos da situação atual; porém, a forma brutal que configurará a vingança do deus ainda não é perceptível.

Para ser trágica a vingança tem que ser excessiva. Uma pista, que é reconhecível como tal apenas *ex post*, sobre a forma que a punição assumirá é a dúvida que o estrangeiro lança sobre a identidade do seu antagonista, modulação do tema da sabedoria versus ignorância. «Não sabes o que vale a tua vida, nem os teus atos, nem quem tu és». Ele sabe que é «Penteu, filho de Agave; o meu pai foi Equíon». Repare-se que ele vinca que é filho de Agave sem suspeitar que a mais natural reciprocidade do reconhecimento por parte da mãe irá falhar no transe báquico que a possuirá.

O rei perde a compostura, as estribeiras: ordena que cortem os cabelos do estrangeiro, que lhe arrebatem o tirso, que o lancem no cárcere. Quanto ao bando de mulheres prosélicas do deus, ou vendê-las-á ou sujeitá-las-á à servidão doméstica, acorrentando-as «ao tear». Contrastando com a ira do rei, o deus mantém a calma, uma calma olímpica e soberana.



#### 6.4. O segundo estásimo, o terceiro episódio e o terceiro estásimo

Com efeito, essa fleuma que vinca a superioridade do deus de sorriso enigmático e ambíguo sobre o seu impetuoso antagonista principia a revelar-se sinistra. Porém, no segundo estásimo, o Coro (lembramos, o Coro não está acima da ação, comentando «da distância do camarote», por assim dizer, mas tem o seu destino suspenso das decisões do rei) insiste na tecla da vitimização. Na estrofe, apostrofa Tebas, personificando a cidade na fonte Dirce e enfatiza o laço umbilical que liga Baco à urbe, escolhendo o registo da lamentação: «Porque me rejeitas? Porque me foges?», v. 533. Assim como logo no prólogo Brómio generalizara a sua causa à causa dos deuses, isto é, qualificando o comportamento de Penteu como uma afronta ímpia aos deuses como um todo, agora o Coro refigura Penteu como um dos Titãs, filhos da Terra, que quiseram escalar o celestial Olimpo. Daí o apelo ao deus em pessoa para que desça do Olimpo e castigue a insolência do rei.

Um apelo que não fica sem resposta. Reboa a voz de Dioniso no palácio, que se prolonga no fragor do trovão e no restolhar do fogo. São teofanias clássicas, ou seja, demonstram o que o Coro proclamará adiante «Diónisos não fica abaixo de nenhum outro deus», v. 777. Como, porém, é o deus do teatro, não carece de elevar os graus da escala de Richter do terramoto ou de propagar o fogo a todo o palácio. É suficiente, para conseguir o mesmo efeito, o fogo rodear o túmulo de Sémele ou fazer deslocar parte da arquitrave. Aliás, sendo o deus que dilui as fronteiras entre realidade e ilusão, basta-lhe fazer crer que a terra tremeu e ardeu o palácio. O apelo a Dioniso sugere que o Coro não identifica o deus totalmente com o seu guia, apesar de ter afirmado no párodo: «quem quer que conduza o tíaso é outro Brómio», v. 115 (essa dualidade é claramente mantida nos vv. 629-630: «Em seguida Brómio, ao que parece – estou a dizer o que se me afigura – forjou um fantasma no pátio», informa o estrangeiro<sup>775</sup>).

O deus cumpre o que prometera: «Mas se a cidade de Tebas, na sua fúria, e pela força das armas, trazer as Bacantes das montanhas, entrarei em combate, lutando com as Ménades» (vv. 50-52). As Bacantes reconhecem a voz do seu senhor e bradam «Iô! Iô! Senhor, meu senhor, Vem ter com o nosso tíaso, ó Brómio, meu Brómio!», vv. 582-584. E

---

<sup>775</sup> Pode-se perguntar porque é que Dioniso mantém o Coro na crença de que é um ser humano: em primeiro lugar, um mortal como Penteu só pode estar face a face com um deus se este se disfarçar; em segundo, convém ao deus do teatro, ao deus da ambiguidade, essa duplicação.

ele surge, mas sob a forma do estrangeiro, quase divertido pela aflição que se apossara das suas sequazes. O relato em que expõe as incidências do palácio atesta a calma olímpica do estrangeiro/Dioniso, contrastando com a confusão, a precipitação e o desespero de Penteu.

Ele enlaça um touro resfolegante, pensando prender o estrangeiro, ordena aos servos que tragam água para apagar o incêndio, «julgando que a casa estava a arder», quando afinal o fogo se restringia ao túmulo da mãe de Baco, Sémele; trespassa com a espada um fantasma com a aparência do estrangeiro, antes de ver ruir os estábulos onde julgara tê-lo aprisionado. O relato constituiria hoje um bom guião para uma cena de um filme de ação atual, com efeitos especiais. Tudo isto, o estrangeiro/Dioniso observa à distância, tranquilamente («E eu, presente a pouca distância, estava sentado e tranquilo, a olhar.», vv. 621-622). Não admira que Penteu deixe cair a espada, «exausto de fadiga». «É que, sendo um homem, ousara entrar em combate com um deus», vv. 634-636.

Repare-se que arriscara brandir a espada contra um deus. É um combate de que ele, na posse das suas faculdades, não desistirá. Uma versão prometaica de Penteu é suscetível de ser argumentada. Ele não se curva, nem diante das razoáveis e conciliadoras propostas do estrangeiro, nem diante das teofanias mais patentes, nem perante a revelação, da parte do boieiro, do estranho e prodigioso poder das Bacantes nas montanhas, em que já se destacava Agave, as quais afugentam homens robustos, estraçalham vigorosos e temíveis touros, pilham a região, rápidas como pássaros e invulneráveis às «lanças pontiagudas».

Como observa Burnett, Penteu «Measured by his power to resist heaven he is perhaps the strongest and freest of all the heroes of tragedy»<sup>776</sup>, sobrepujando Filoctetes (de Sófocles) que se dobra por fim diante da epifania de Hércules, que intervém como *deus ex machina*. A pertinácia e o orgulho de Peuteu, a sua feição prometaica, reclamam uma punição peculiar, humilhante e enxovalhante. Uma punição congénere ao deus que ri, ao deus da da comédia e...da tragédia.

Por outro lado, sem o advertir, Penteu através da sua morte e do seu «sacrifício» converte-se no *pharmakos* da sua comunidade. Ela estava cindida entre o seu rei e a generalidade da sua população (as autoridades ancestrais representadas em Tirésias e Cadmo, os mensageiros cuja perspetiva, pode inferir-se, seria largamente partilhada pelo povo, as mulheres *extra muros*, endemoinhadas). Com a sua morte sacrificial, a cidade é

---

<sup>776</sup> Burnett, *op. cit.*, p. 29.

reconduzida à unidade, as mulheres regressarão aos lares e à sanidade mental, o culto ao novo deus, acatado, assumirá uma forma institucional e civilizada. Como diz Burnett, «The city had to satisfy a harsh god under the old dispensation of human sacrifice, before it could know peace and that milder version of his cult that the Asiatic Bacchants had described (vv. 417 e ss.)»<sup>777</sup>.

No fim de contas, através da sua morte, Penteu alcança sem o advertir aquilo que estava disposto a defender encarniçadamente: uma cidade unida e próspera. Tivessem marchado os soldados sobre as Bacantes, seria certo o seu massacre. Assim, mais valeu morrer um só homem pelo povo, homens e mulheres. A resolução do nó trágico ostentaria deste modo «a essentially merciful quality»<sup>778</sup>. Estaríamos longe da «tragédia absoluta» de que fala Steiner e de que *As Bacantes* constitui o tipo. Mas antes de desenvolver o tema da dimensão sacrificial da morte de Penteu, convém não parar a meio e seguir o desenrolar da ação.

«Depois disto, que será que ele vai dizer?», v. 639. Nada de novo. Permanece, o filho de Cadmo, arraigado na sua recusa. Também o estrangeiro/Dioniso não modifica o seu comportamento, não descai na ira aberta, como assegurara no final da sua *rhexis* (vv. 640-641). Também se modula mais uma vez o tema da sabedoria, interpretado opostamente pelos dois contendores. Aparentemente, Penteu não consegue descobrir qualquer antecedente causal no que aconteceu dentro do palácio para o surgimento inesperado do estrangeiro. O que ressalta é mais uma vez o descontrolo emocional que lhe tolda o entendimento. É significativo que seja Dioniso a interromper o diálogo, dando a vez ao boieiro («Mas primeiro escuta as palavras que te vem dizer este homem, vindo da montanha para te transmitir uma mensagem», vv. 657-658), como se subentendesse: «Depois disto [do que o mensageiro dirá], que será que ele vai dizer?». Ao certificar-se que não sofrerá represálias por dizer a verdade, o boieiro relata factos extraordinários, infirmando mais uma vez as alegações reais de deboche e embriaguez. Na celebração báquica, na *oreibasia*, participam «toda a montanha e as feras», vv. 726-727. É um xamanismo universal, uma possessão englobante.

Nada há de *locus amoenus* ou de crepuscular ou enlanguesciente nesta comunhão selvagem: emboscada pelo boieiro, Agave conjura as suas companheiras para o massacre. De facto, as proezas das Bacantes ilustram a afirmação de Tirésias de que

---

<sup>777</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>778</sup> *Ibidem*, p. 29.

Dioniso «De Ares possui também uma parte»: um dos seus predicados é paralizar os exércitos - «um exército armado e no seu posto é dominado pelo terror, antes de tocar na lança», vv. 302-304. As Bacantes, brandindo somente os tirsos, põem em fuga o boieiro e seus companheiros, derramando a sua fúria sobre os rebanhos dos pastores, estraçalhando (o *sparagmos*), bebendo o sangue e rilhando a carne esfacelada de bezerros, vacas e touros (a *omofagia*). Insatisfeitas com a carnificina animal (a que o boieiro e colegas escaparam), alastram pelas planícies, talando «Hísias e Eritras», varrem todos os recessos, em desenfreada pilhagem a que não escapam crianças (não é improvável, conquanto o texto seja omissivo nesse ponto, que também fossem vítimas de *sparagmos* e *omofagia*).

Mesmo o recurso às armas por parte dos aldeãos saqueados se revela inofensivo pois «as lanças pontiagudas não as faziam sangrar». «Espetáculo terrível de se ver», comenta o boieiro, usando a terceira pessoa. A cena que se segue confirma-o: remontando ao ponto de partida, serpentes com as línguas enroscam-se nas Bacantes, secando «as gotas das suas faces». O que é paradoxal é que o boieiro no termo da sua narrativa refira o vinho, dádiva de Baco, como colírio, como alívio dos males, convizinhando-o aos prazeres de Cípria, logo depois de narrar a cavalgada horripilante das Bacantes: «É que grande é ele em muita coisa, mas dizem, segundo oiço, que foi quem deu aos mortais o vinho que dissipa as aflições. E, se o vinho não existir, não há Cípria nem mais nada que seja deleitoso para os mortais», vv. 773-774.

Trata-se de uma variante da tese de Tirésias, associando-se agora Dioniso, não a Deméter, mas a Afrodite: Dioniso representa algo de fundamental ou elemental e necessário à vida que, acossado e pisoteado, se rebela, desencadeando o desastre. Por outro lado, o boieiro aproxima Afrodite e Dioniso sob o signo do prazer e do alívio, atenuando a separação entre essas entidades, enfatizada em momentos fulcrais da peça.

#### **6.4.1. O estatuto de mensageiro do boieiro**

Damos como suposto que aquilo que o boieiro conta é verdadeiro. Acresce que é habitual em Eurípidés um retrato favorável de gente humilde, de servos ou de camponeses vistos como caracteres íntegros<sup>779</sup>. O leitor, o espectador e o crítico admitem

---

<sup>779</sup> Cf. M. Miranda *op. cit.*, p. 205, nota 25.

com naturalidade a veracidade dos relatos dos «mensageiros» da tragédia antiga como se fossem janelas transparentes sobre os factos ocorridos. Críticos há, contudo, que problematizam este pressuposto. Por exemplo, Richard Buxton ataca esta tendência, afirmando que os mensageiros são outras tantas *dramatis personae*, firmemente ancoradas «*within the text*»<sup>780</sup> e que os seus discursos estão também imbuídos de emoção e retórica. Também I. J. F. de Jong argumenta que o mensageiro euripídiano acrescenta a *sua* visão ao conjunto de perspetivas cujo todo forma a peça. Pelo contrário, S. A. Barlow destaca a mensagem em detrimento do mensageiro, que cumpre a função de transmissão de «factos objetivos» com os quais nada tem a ver, salvo na medida em que por acaso os observa, enquanto J. M. Bremer fala de presença impessoal do mensageiro e da precisão gráfica do seu relato<sup>781</sup>. Nesta linha, J. Barrett sustenta que os mensageiros usufruem da prerrogativa de virtuais «spectators-in-the text»<sup>782</sup>, como sucede com o servo que vê o que se passa, permanecendo invisível às Ménades<sup>783</sup> e também «of many critics as well»<sup>784</sup>.

É evidente que o relato dos mensageiros (do boieiro e do servo) constitui um ponto de vista, uma focalização, na verbiagem da narratologia. Como vimos, o boieiro não deixa, no fim, de aconselhar o rei, de «comentar» os factos. Porém, é também evidente, por outro lado, que o dramaturgo visa através do uso destas personagens dar a ilusão aos espectadores de que os mensageiros constituem um canal fidedigno de informação imparcial, uma espécie de repórteres rigorosos e objetivos. Os rasgos retóricos das suas narrativas conseguem dar a impressão de que eles não têm outro interesse senão a verdade e nada mais que a verdade. Por exemplo, é significativo que o servo qualifique a sua ida ao Citérion como *Theoria* (v. 1047). Eram chamados de *theoroi* os emissários das cidades-estado aos jogos olímpicos ou ao oráculo de Delfos. Eles carregavam sobre os ombros a pesada responsabilidade de tudo ver e reportar sem nada omitir, como declara Teógnis<sup>785</sup>. No que concerne ao boieiro, é fácil mostrar que realisticamente ele não podia presenciar tudo o que narra: se ele regressa a Tebas mal fracassa a sua tentativa de emboscar Agave, não pode assistir ao regresso das Bacantes ao monte Citérion, as suas

---

<sup>780</sup> Apud J. Barrett 1998 «Pentheus and the Spectator in Euripides' Bacchae», p. 337.

<sup>781</sup> Autores citados por C. Soares 1997 «O confronto de exércitos em Eurípides: a retórica do extracénico», notas 1 e 6, pp. 218, 219.

<sup>782</sup> J. Barrett *op. cit.*, p. 338.

<sup>783</sup> *Ididem*, p. 346.

<sup>784</sup> *Ibidem*, p. 345.

<sup>785</sup> Cf. *ibidem*, p. 343.

abluções e o roçagar das serpentes, nem sequer teria as asas de Hermes para acompanhar as exações cometidas por elas sobre os habitantes das planícies.

Porém, o uso que faz da 3ª pessoa («Espetáculo terrível de se ver, senhor!», p. 760) e do «tu» (dirigido a Penteu: tu poderias ter visto se lá tivesses estado – vv. 737, 740) demonstra que o autor dramático quer que vejamos o relato do boieiro como verídico, como proferido por uma testemunha fiável. Não vemos contradição no seu duplo papel de ator (ele intervém, tentando capturar Agave) e de espetador privilegiado das convulsionadas Bacantes. Repelido por Agave e pelas Bacantes convocadas pela mãe de Penteu, ele põe-se a salvo com os seus companheiros de profissão. Não é mais o protagonista da sua narrativa, mas a testemunha de factos extraordinários que ocorrem sem a sua participação. Tanto o boieiro como, posteriormente, o servo alcançam, e apenas eles, aquilo que Penteu deseja, mas não consegue atingir: o estatuto privilegiado do espetador que vê sem ser visto<sup>786</sup>. Não é, por outro lado, descabido encontrar no carácter extraordinário e terrível da história narrada pelo boieiro um poderoso estimulante que acicata a curiosidade de Penteu. Também o rei de Tebas quererá ver o que o primeiro mensageiro presenciou.

Penteu não cede, lança mão do serviço militar obrigatório: acresce que afronta os ouvidos hodiernos com reparos machistas - «É que passa das marcas, se sofreremos o que estamos a sofrer às mãos de mulheres», v. 785. Antes soltara um desabafo etnocêntrico: «Já está tão perto que lampeja como fogo esta insolência das Bacantes, este descrédito imenso aos olhos dos gregos», vv. 777-778. Os temas, e as oposições, homem/mulher e grego/bárbaro estão presentes na *dianoia* da peça. O segundo tópico, porém, não é especialmente explorado. Dioniso pretende ser um deus grego entre os deuses gregos, ter o seu assento no panteão olímpico. Por isso, quando no interrogatório a que Penteu submete o estrangeiro este informa que «Todos os bárbaros celebram os seus ritos.», o rei não aprofunda um assunto com o potencial polémico que se lhe reconhece. Muda logo de assunto, não é esse o ponto que o obsessional: “Penteu: «Têm bem menos senso que os Gregos»; Diónisos: «Têm muito mais, sem dúvida; os costumes é que são diferentes» Penteu: «Executas as cerimónias de noite ou de dia?»”, vv. 482-485.

Penteu não se arvora em paladino da causa da defesa intransigente da cultura grega diante de incursões bárbaras. Não é essa, como se vê, a sua principal motivação.

---

<sup>786</sup> Cf. *ibidem*, pp. 353, 354.

Deve-se reconhecer também que a resposta de Dioniso é de tom menor, como sugerindo que o culto dionisíaco é compatível com quaisquer costumes, mais bem, com qualquer cultura. O que lhe arranca a ira é as cerimónias serem praticadas sobretudo de noite, não o seu cariz estrangeiro, bárbaro. Logo no prólogo ouvimos o deus em pessoa dizer que o seu culto fora reconhecido pelas cidades jónias. Se fossem essas as principais forças em confronto, se a chegada de Dioniso fosse vista como um ameaça puramente externa, o poder agregador do patriotismo teria certamente colocado Cadmo e Tirésias ombro a ombro com o rei.

O estrangeiro/Dioniso ainda é, aparentemente, conciliador: «Senhor, ainda é possível resolver tudo a bem». Penteu reage em termos de supremacia de género: «Fazendo o quê? Tornando-me servo das minhas servas?», vv. 802-803. Assomam, num derradeiro acesso de energia, a desconfiança visceral do rei («Ai de mim! Já está a tramar um ardil contra mim.», v. 805) e os seus trejeitos autoritários: «Tragam-me aqui as armas! (Para Diónisos) E tu, põe termo às tuas palavras!», v. 809. A partir daqui (vv. 810 e ss.), o deus muda de enfoque e desfere um ataque ao lado oculto dos desejos profundos e inconfessáveis de Penteu. «O perseguidor é traído pelo que ele quer perseguir – a ânsia dionisíaca do seu interior», como escreve Dodds<sup>787</sup>. Grube assinala que a cena constitui um momento de viragem, defendendo que o deus esgota, como um diplomata generoso à mesa das negociações, toda a sua boa vontade: «The god still makes one last offer to avoid a clash. There is nothing in the play to suggest that the offer he is about to make is not genuine»<sup>788</sup>. Não se trata de um ardil, portanto: o deus traria as mulheres de volta, a troco do reconhecimento oficial da sua divindade.

---

<sup>787</sup> Rocha Pereira «Introdução», nota 50, p. 74. Muitos autores veem na estratégia de Dioniso (semelhante à de Afrodite de *Hipólito*, porém, exposta no seu desenvolvimento, passo a passo, por assim dizer) uma psicologização da atuação do deus, de facto, uma secularização dos motivos do comportamento humano. O título da obra de B. Snell, *The discovery of the mind*, oferece a síntese do processo que parte de Homero e desemboca em Eurípides: enquanto na épica homérica a ação divina sobre o mundo humano se exerce através de eventos externos, em *Hipólito* e *As Bacantes* os deuses operam *ab imo*, através das inclinações subscientes do ser humano de tal sorte que aquilo que é representado como uma atuação divina consiste realmente em reações e moções humanas provindas dos escaninhos da *psique*. Noutros termos, em Homero, a súbita alteração de comportamento é sentida pelo indivíduo como o efeito de uma influência alheia, externa, do influxo do deus (por exemplo, quando o herói no campo de batalha, exausto, sente renovado o vigor, atribui a mudança ao favor do deus, sentindo que um agente externo age diretamente sobre ele) e não como provinda de si próprio; em Eurípides, sob o aparato divino, estão em jogo realmente puras paixões humanas: ocorreu entretanto «a descoberta da mente».

<sup>788</sup> Grube, *op. cit.*, p. 48.

Parece que para Grube e outros<sup>789</sup> o deus se encontra justificado, dadas a sua capacidade de diálogo e magnanimidade, se atendermos à sua condição de deus grego, pouco inclinado à clemência. O problema está em que o poder próprio de Dioniso ou do que ele representa não se exerce através da violência aberta e direta. O touro dionisiaco não arremete frontalmente, por assim dizer, mas em ziguezague. A metáfora tauromáquica sugere que Winnington-Graham estará mais perto da verdade quando diz que Eurípides respeitava o poder de Dioniso, mas no fundo odiava-o<sup>790</sup>.

Dioniso é realmente o deus do vinho, da dança, do ponto de fusão da subjetividade e da consciência individuais no espírito da multidão. É o deus que dissolve o *principium individuationis*, e os fardos civilizacionais e morais inerentes. Porém, esses estados de beatitude extática depressa se transformam em orgias sanguinárias, o sorriso de satisfação muda num respiro para o esgar tresloucado («Mais depressa (...) do que o tempo que levarias a fechar as pálpebras sobre os teus régios olhos», vv. 746-745). Segundo as evidências disponíveis, Dioniso tem um mau vinho se o irritam. Se, na galeria das peças de Eurípides, colocarmos lado a lado *As Bacantes* e *Íon*, quanto afinal mais benévolo se afigura Apolo. Dioniso, ao contrário do deus da adivinhação, não partilha com a «chance» (*tyche*) a condução dos eventos, não deixa nada fora do seu controlo.

O que leva Penteu a entregar-se nas mãos de Dioniso? Porque sucumbe o rei? A resposta evidente é que a derrota estava assegurada à partida para quem ousa defrontar um deus. A este respeito, Hans Diller nota que o verbo *theomachein* (*As Bacantes*, vv. 325, 1255 e em *Ifigénia na Áulide*, v. 1408) significa uma luta sem esperança contra o inelutável. Mas é uma resposta que não é inteiramente satisfatória, pois Penteu só tarde demais se apercebe que enfrentara um deus e porque nas suas reações intempestivas não verbaliza o antiteísmo como motivo. A versão do *theomachos* é dita pelo Coro, cuja parcialidade é evidente. Nunca se ouve o rei a comparar-se com os deuses, a proferir bravatas como aquela que, segundo o mito, Agamémnon soltara, presumindo que o seu arco era mais certo que o de Ártemis, concitando o ressentimento da deusa. Penteu nunca reconhece, sem embargo das frequentes sugestões, que o estrangeiro que tem à sua frente é o deus em pessoa.

---

<sup>789</sup> Por exemplo, Kitto considera que Dioniso simboliza o êxtase que se situa «acima ou fora da razão, símbolo que o racionalista pesadão ou o moralista rejeitam por sua conta e risco», *op. cit.*, p. 339 – a ilação é a de que a *maxima culpa* recai sobre o intratável e retrógado Penteu.

<sup>790</sup> Winnington-Ingram 1948 *Euripides and Dionysus*, p. 179: «Euripides recognized but hated Dionysus».



Não é exatamente uma gigantomaquia. As suas defesas pessoais (Penteu: «Ordeno que se feche a toda a volta a fortaleza.» Diônisos: «E então? Os deuses não atravessam as muralhas?», vv. 653-654) são derribadas subterraneamente, reduzidas a pó por forças internas à cidadela: ele quer, e não quer, ver as mulheres embriagadas, repugna-lhe e atrai-o esse espetáculo, atrai-o na proporção direta da sua repulsa. Aparentemente, há aqui uma incongruência: porque é que uma personagem tão resistente e firmada na sua autoridade cede e abdica, dobrado pelo desejo de ver sem ser visto as bacanais?

Justamente por ser tão autoritário e puritano, tem-se dito repetidamente. Por ser um *voyeur*. Basta compulsar alguns títulos para verificar que o caminho de uma interpretação psicanalítica que vê na rigidez moralista a mola da personalidade e do comportamento de Penteu tem sido amplamente trilhado: «Prurience Uncovered: The Psychology of Euripides' Pentheus»<sup>791</sup>, «The Psychoanalysis of Pentheus in the Bacchae of Euripides»<sup>792</sup>, etc. Assim Dodds acha que Penteu mostra a curiosidade sexual «of a peeping Tom»<sup>793</sup>, William Sale que «Dionysiac longing is sexual... and is bursting forth of a form of voyeurism»<sup>794</sup>, Segal que a sua desintegração psicológica resultou de uma ambivalência não resolvida entre «delusions of phallic potency on the one hand and rejection of his masculinity... on the other»<sup>795</sup>. A parte vulnerável de Penteu estaria na sua imaturidade sexual que o deus explorou.

Mas então o castigo de Penteu deveu-se à expressão da sua tortuosa *libido*? Convém sempre mover a interpretação dentro do recinto do contexto da peça. Veja-se assim que Agave incita as suas companheiras à captura de Penteu, alegando ameaça iminente ao hermetismo do culto báquico: «a fim de que ele não vá revelar as danças secretas do deus», vv. 1108-1109. Este verso pode fundamentar outra interpretação que enfatize a transgressão e respetivo castigo em termos religiosos.

Nesta ótica, Jeanne Roux recusa ver Penteu seja como imaturo ou desviante. A punição que o atinge deve-se não à emersão de desejos sexuais suprimidos, mas à sua ímpia transgressão dos mistérios báquicos<sup>796</sup>. Outra autora, Gregory, intenta ilustrar esta tese, pondo em evidência as situações, no seio da cultura grega (literatura e mitologia),

---

<sup>791</sup> LaRue, Jene 1968 «Prurience Uncovered: The Psychology of Euripides' Pentheus»

<sup>792</sup> Sale, William 1972 «The Psychoanalysis of Pentheus in the Bacchae of Euripides».

<sup>793</sup> Dodds *Euripides: Bacchae*, p. xliii.

<sup>794</sup> Sale, William 1972 «The psychoanalysis of Pentheus in the Bacchae of Euripides», p. 71.

<sup>795</sup> Segal, Charles 1982 *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, pp. 204, 205.

<sup>796</sup> Roux, J. 1972 *Euripides: Les Bacchantes*, p. 37.

em que o ato de ver (e saber: ver/saber estão estreitamente unidas na *forma mentis* helénica) pode constituir uma transgressão punível. No campo religioso, o privilégio de ver ou aceder a certas cerimónias estava estruturado numa série de proibições. Daí que o erro de Penteu, a sua *hamartia*, residiu em ter aplicado critérios seculares ou profanos a um fenómeno religioso. Ele nunca vê com olhos de fé<sup>797</sup>.

Como classificar a *hamartia* de Penteu? Segundo Stinton, Penteu erra triplamente ao não reconhecer a divindade de Dioniso, ao não reconhecer o deus no estrangeiro e ao não reconhecer a periculosidade da sua escapada ao Citérion até ser demasiado tarde. A propósito, seguindo este autor, Agave erra ao rejeitar Dioniso como membro da sua família (fora do drama) e, devido à loucura resultante dessa recusa, ao confundir o seu filho com um animal selvagem, erro que reconhece após recuperar a sua sanidade mental. Cadmo também erra, não por rejeitar Dioniso, mas por aceitá-lo pelas razões erradas. Stinton ousa recuperar a noção de *hamartia*, também, como erro moral, que a geração anterior tinha rejeitado como uma decoção moralista vitoriana substituindo-a por «erro de julgamento». Nessa perspetiva, as ações de Penteu são «mistakes», mas as suas predisposições são «moral flaws»<sup>798</sup>, isto é, a sua agressividade e arrogância por um lado e por outro a sua atração secreta em querer ver as Ménades, as quais o predispõem à persuasão de Dioniso e o tornam vulnerável à cilada do deus, são falhas morais, suscetíveis então de serem avaliadas moralmente. O comportamento de Penteu é entendível num plano puramente humano. Diz Stinton que o génio de Eurípides foi ter conseguido a proeza de, na única das suas peças de *ate* em que um deus goza da posição proeminente de conduzir a *praxis* dramática, ocupando o palco, as ações cruciais do protagonista Penteu serem explicáveis em termos puramente humanos.

---

<sup>797</sup> Gregory, J. 1985 «Some Aspects of Seeing in Euripides' 'Bacchae'». É oportuno recordar que o hermetismo é um dos traços definidores do culto dos mistérios, sejam os de Elêusis, sejam os de Dioniso. Os rituais dionisiacos constituíam *arrheta orgia* (*As Bacantes*, vv. 470-472; também em *Reso*, cuja autoria permanece controversa, uma locução semelhante: *mysteria aporrheta*, v. 946; são termos correlatos significando, respetivamente, indizível e proibido). Daí a estrita injunção de não trair em público o segredo e de vigiar para que ele não fosse traído, como no caso pendente. A salvaguarda do mistério provinha de que, publicado ou pronunciado em público, o segredo parecia absurdo, um balbúcio sem sentido (vide Burkert, *Antigos Cultos de Mistério*, p. 69). Justamente essa característica hermética faz com que saibamos tão pouco dos mistérios eleusinos, nomeadamente, cf. Burkert 1985 *Greek Religion*, p. 285.

<sup>798</sup> Stinton, T. C. W. 1975 *Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy*, pp. 248. Este autor sintetiza a razão da tragédia da peça, advertindo prévia e avisadamente que corre o risco de simplificar, na ideia de que Dioniso sendo essencial à vida humana «cannot flourish unchecked without the disintegration of organized society (Pentheus' problem as ruler), and cannot be coerced and contained within society without its total destruction (the outcome of his solution)», *ibidem*, pp. 248, 249.

Além dessas duas motivações, uma sexual, outra religiosa, da transformação de Penteu, esta tem sido vista de outros ângulos: passagem de homem para besta, de caçador para caçado, de poderoso perseguidor para vítima inerte, da realidade para a ilusão, ou da ilusão para a realidade («Agora sim, vêes o que deves ver», v. 924), de espetador para espetáculo. Visualmente, Penteu é transformado, «coroadado» (com mitra), por Dioniso como um dos seus seguidores, como, de certo modo, a sua imagem ao espelho.

Sem querer descortinar outro motivo para essa repentina metamorfose, para essa *débâcle*, mencionamos um ângulo psicológico de abordagem que evita considerar as pulsões suprimidas do rei: trata-se do seu «moral» psíquico, da tremenda erosão que sofre e que explica, sob esse prisma, a sua rendição e vulnerabilidade.

É mister reconhecer que, desde que aparece em cena, o rei está agitado, submetido ao *stress* mais implacável (o seu mundo fora despedaçado, a sua família, o seu reino; o estrangeiro é enleante na sua argumentação plácida, na sua fleuma: «estou enredado neste estrangeiro e não me livro dele. Nem sofrendo, nem sendo ele a atuar, nunca se cala», v. 800). Trespassara com a sua espada um fantasma com a figura de Dioniso e estava exausto de fadiga. As suas faculdades racionais e volitivas estavam decididamente enfraquecidas, diques esboroados que já não continham a torrente. Poderia fazer suas as conhecidas palavras de Pessoa: «Não sou eu quem descrevo. Eu sou a tela / E oculta mão colora alguém em mim»<sup>799</sup>. Talvez seja, no plano mítico, a sua estirpe («rebento do dragão de antanho»; «a quem Équion, da Terra nascido deu o ser») que explicará tanta resiliência demonstrada diante do deus

## 6.5. Do quarto episódio ao quinto estásimo

A mão que colora Penteu, e que o caricatura, transformando um homem que surge viril, desdenhoso do aspeto efeminado do estrangeiro e das mulheres em geral num «travesti» de cabeleira, é Dioniso. A cena final do terceiro episódio anuncia o clímax patético do início do quarto episódio. Aqui Dioniso rebaixa até à abjeção o seu adversário. É verdade que está presente o ingrediente cómico, useiro e vezeiro, que consiste em vestir um homem de mulher. Mas o contexto não permite a gargalhada bem-humorada. Ainda podíamos ter sorrido ao ver Cadmo e Tirésias a dançar, trajados de Bacantes.

---

<sup>799</sup> Poema XI de «Passos da Cruz», Fernando Pessoa 1992 *Poesias*, p. 55.

Agora, o espetador atento e sensível não acha graça nenhuma, pois sabe que Dioniso, no final do terceiro episódio, selara abertamente o destino do rei, anunciando o *sparagmos* que o estraçalhará (cf. vv. 857-861).

Penteu será a vítima de um ritual dionisíaco. Acabará por aderir ao culto que tanto combatera, se bem que da forma mais atroz. Dioniso encarnava em animais que iniciados arrebatados desmembravam, estando ainda a vítima viva, tragando as suas carnes cruas (aspirando a incorporar o poder do deus transferido para a vítima); agora «hipostasia-se» em Penteu, ao despoletar a ânsia dionisíaca que nele mora, convertendo-o na oferenda do ritual de *sparagmos* e *omophagia*<sup>800</sup>.

É a vingança implacável e sádica: como Dodds nota, esta esticomitia reproduz, invertendo os papéis, o primeiro encontro entre os dois antagonistas. Aí Penteu troçara do aspeto efeminado do estrangeiro e ameaçara cortar-lhe a cabeleira. Agora ele sai do palácio trajado de bacante, com uma cabeleira emoldurada de diadema. Vêmo-lo a pavonear-se diante do estrangeiro, ufanando-se de que tem «o porte de Ino ou Agave» (cf. vv. 925-926). O início do 4º episódio apresenta também conexões óbvias com o primeiro episódio. Desta vez é Penteu, em vez de Tirésias e Cadmo, que se rende ao sortilégio báquico, que se veste de bacante, que se agita com frenesim como uma ménade («Fui eu, quando andei lá dentro a sacudir-me para a frente e para trás, como uma Bacante», vv. 930-931), que sentirá o alegado poder descomunal concedido por Dioniso («E se eu pegasse numa tranca? Ou devo dilacerá-las com as mãos, pondo um ombro ou um braço por baixo da montanha?», vv. 949-950), que irá subir à montanha. O facto de o estrangeiro/Dioniso lhe compor o vestido lembra o ato de investidura que o sacerdote executa sobre a vítima que será sacrificada na ara sagrada. Trata-se de uma etapa preparatória, pré-sacrificial conducente ao *sparagmos*. O humor é bizarro e negro, como notam todos os comentadores.

Notamos, pela nossa banda, que, não obstante a ironia ácida que impregna toda a cena, o dito de Dioniso - «Tu é que sofres por esta cidade, só tu», v. 963 – pode suportar a teoria sacrificial de Girard, que suscintamente resumiremos: Penteu vai sofrer pela cidade, ele apenas, pacificando com a sua morte, uma cidade desavinda.

---

<sup>800</sup> O culto dionisíaco é multitudinário e orgiástico, em que o *ekstasis* ambiciona a identificação com o deus (processo designado por *Bacheuon*), transmutando-se o iniciado num *bakchos*. Depois de danças frenéticas (*oreibasía*), advém o clímax do ritual que se obtém através de *sparagmos* e *omofagia*. A vitimação de Penteu alude, provavelmente, aos sacrifícios humanos do primitivo dionisismo.

Constituiria uma omissão grave não referirmos o fenómeno «paranormal» que toma Penteu quando surge em cena no 4º episódio. Tudo vê em duplicado, além de enxergar um touro no estrangeiro e dois chifres na cabeça deste. Para Grube constituem sintomas dum «prude» que se embriaga pela primeira vez<sup>801</sup>. O vinho pode explicar a duplicação do sol e das muralhas, mas é menos crível que explique a visão do touro. Para Girard, através desta alucinação, Penteu atinge a significação profunda do dionisismo e da religião primitiva cujo dinamismo envolve o mecanismo dos duplos (que passa pelo engendramento do monstruoso) que subjaz à violência entre rivais e à arbitrariedade da eleição da vítima sacrificial. «With his two horns, Dionysus is double. He is also the monster. He is precisely the monstrous double. In Dionysus, god, man, and animal rejoin each other.»<sup>802</sup>. É preciso tomar a sério a observação de Dioniso: «Agora sim, vêes o que deves ver»<sup>803</sup>.

Se descartássemos a ironia que impregna toda a cena, seríamos tentados a reconhecer nesse reparo do deus a deflagração do «momento da verdade»: cai a máscara de bonomia do deus, transparece o seu verdadeiro «rosto», a sua feição animalesca e cruel. Mas é uma faceta, entre outras: não é «a fantasia de um ébrio, mas uma epifania sinistra de deus na sua encarnação de besta»<sup>804</sup>, como diz Dodds. A frase-chave da teologia de Dioniso é a sua autodefinição paradoxal: «Diónisos, filho de Zeus, dotado de essência divina, para os homens o mais temível, mas também o mais doce», v. 860.

No terceiro estásimo, que medeia o 3º e o 4º episódios, o Coro celebra a certa esperança que as últimas palavras do estrangeiro garantem («Mulheres, o homem caiu na rede», vv. 848 e ss.). É interessante notar que no símile desenvolvido na estrofe o Coro compara-se ao gamo que salta de contentamento, em amplas, verdes, frescas planuras, por ter escapado ao laço do caçador; quer dizer, continua a pensar-se a si próprio como fazendo parte dos perseguidos. Não é pelo Coro que concluímos o que opina Kitto: «(...) Penteu é lamentavelmente fraco demais para lutar»<sup>805</sup>. Neste ponto, discordamos inteiramente: é avisado ler o que diz Cadmo diante dos restos mortais de Penteu («Eras tu, ó filho, que sustentavas o nosso palácio, tu que nasceras de uma filha minha e eras o terror da cidade. Ao velho que aqui está, ninguém intentava ultrajar, ao ver o teu rosto,

---

<sup>801</sup> «He is drunk with the beastly drunkenness of a puritan on a spree», Grube, *op. cit.*, p. 50.

<sup>802</sup> Girard, René 1977 «Dionysus and the Violent Genesis of the Sacred», p. 489.

<sup>803</sup> Cf. *ibidem*, p. 493.

<sup>804</sup> Apud Rocha Pereira *As Bacantes*, nota 53, p. 82.

<sup>805</sup> Kitto, *op. cit.*, p. 338.

pois lhe davas o merecido castigo», vv. 1308-1312) e concluir pelo caráter resoluto, estuante, do rei, resvalando embora para o autoritarismo ou tirania. Ele ousou confrontar um deus, cara a cara.

Por outro lado, parece haver uma dissonância de tom entre a estrofe e o refrão da ode: «Com a frescura desta cena transcorrida na verdura intata da floresta (...) vem contrastar o refrão (...) que assenta no triunfo sobre o inimigo» e portanto no «prazer da vingança»<sup>806</sup>. Apesar de considerar o sentimento que preside ao refrão um «brutal sentiment», Grube julga que no seu todo a ode exhibe um triunfalismo temperado por «so much restraint»<sup>807</sup>. De facto, a ode termina com o elogio da vida simples que se satisfaz com os prazeres do dia-a-dia como a essência da felicidade. É inteiramente compreensível que Festugière sugira que o acento nos prazeres modestos e simples se trate de uma invenção de Eurípides a fim de, com esse acrescento ao autêntico núcleo orgiástico do dionisismo, engendrar maior tensão dramática. Realmente, é difícil compaginar o início e o fim deste estásimo: o dançar toda a noite (*pannychis*) de pés descalços, em êxtase, com o louvor da *moderatio* e da *aurea mediocritas*.

O refrão é particularmente enigmático. Consiste em duas interrogações diretas e uma afirmação que é algo evasiva pois não responde às questões. Daí que as interrogações sejam sobretudo retóricas, enfáticas. Se o refrão parece contrastar com a estrofe, já não sucede exatamente o mesmo em relação à antístrofe. Aqui defende-se o temor do divino, «seja ele qual for», desde que sedimentado pela tradição: «no que ao longo do tempo é tido/ por lei perene, na natureza fundado», vv. 895-896. Além desta conciliação entre *nomos* e *physis*, o passo é interessante por afirmar que «Pequeno é o esforço de ver/ que aí reside a força,/ aí no divino, seja ele qual for», vv. 893-894.

Parece desimplicar-se daqui o desdém pelo exame crítico e atento, da nota que se associa à filosofia. O que merece ser visto, o divino onde reside a força, está aí, consagrado pelo tempo e pelo costume. Por isso a questão sobre o que é sabedoria pode revestir um cariz polémico. Não é a sabedoria alegada por Penteu. Não é a sabedoria que exige árduo estudo, que isole o pesquisador do passado ou da tradição, ou que corroa «o divino» com a ironia e a dúvida. Ora o passado, o costume e o divino consagram a retribuição, a represália ou a vingança. Por isso, não há contraste entre a estrofe onde o Coro celebra o fim próximo da perseguição de que é alvo por parte de Penteu e o refrão

---

<sup>806</sup> Rocha Pereira, *op. cit.*, nota 51, p. 79.

<sup>807</sup> Grube, *op. cit.*, p. 49.

que exalta o prazer (a beleza?) da vingança. É a vez do perseguido se tornar perseguidor, do caçador ser caçado.

Outra maneira de ler a questão sobre o que é a sabedoria passa por aproximarmos-nos dela, considerando a interrogação que se lhe segue, em vez de a colocarmos na continuidade da antístrofe. À luz deste «depois», poder-se-á ver na pergunta sobre o que é a sabedoria um desafio àquela concepção de sapiência que põe em causa a justeza ou a superioridade da vingança. Daí a disjuntiva «Ou que dávida mais bela...». Repare-se que no 4º estásimo o Coro afirma: «Não invejo a sabedoria (to sophon)», v. 1005, preferindo outros bens. É o ponto de vista de Winnington-Ingram que toma essa pergunta «como uma «fórmula de rejeição», considerando que o Coro recusa «a sabedoria» e «a sugestão (feita por homens sábios) de que haja alguma coisa mais valiosa do que a vingança»<sup>808</sup>. A pretensa sabedoria que rejeite a vingança deve ser repudiada. Se a vingança (graficamente traduzida pela imagem de «manter a mão segura sobre a cabeça do inimigo») é a dávida mais bela dos deuses, o prato preferido do festim dos deuses, e sendo que «o que é belo é sempre estimado», segue-se que a retaliação ou a vingança está transcendentemente justificada. Há aqui uma diferenciação incipiente entre o belo e o sábio, sendo o belo, por ser menos custoso e menos demorado a perceber e a estimar, superior ao sábio?

Porém, a passagem é motivo de acesa controvérsia. Winnington-Ingram conclui que o Coro rejeita «to sophon» como Tirésias rejeitara em 201-203. Porém, um autor como Valdis Leinieks, após meticolosa análise filológica, conclui, às avessas de Winnington-Ingram e da maioria, que a tradução dessas linhas deveria rezar assim: «What is the wise, what is the better gift of the gods among men? Is it to hold a stronger hand over the heads of enemies? What is good is always dear»<sup>809</sup>. Portanto, não é válida a interpretação que vê a vingança sobre os inimigos um ponto nuclear da mundividência dionisíaca do Coro. Antes, se as Bacantes do Coro «are renouncing power over their enemies, Dionysiac religion is essentially peaceful and non-aggressive»<sup>810</sup>.

Que as Bacantes, mesmo as asiáticas, não as tebanas, não defendam a justeza da vingança sobre Penteu, é uma sugestão que não tem qualquer cabimento de acordo com o texto e o contexto, a nosso ver. Afigura-se-nos mais adequada a interpretação de Winnington-Ingram e da maior parte dos «scholars»: aquela concepção de sabedoria que

---

<sup>808</sup> Apud Rocha Pereira, *op. cit.*, nota 51, p. 79.

<sup>809</sup> Leinieks, Valdis 1984 «Euripides, Bakchai 877-81=897-901», pp. 178-179.

<sup>810</sup> *Ibidem*, p. 178.

advogue a insensatez ou a inutilidade da vingança é inane e desligada da vida (lembramos que é Sócrates o primeiro a opor-se decididamente à concepção tradicional grega consignada em inúmeros exemplos como em Arquíloco, f. 66 Diehl - «sei uma coisa muito importante: a quem me faz mal, respondo-lhe com terríveis ofensas<sup>811</sup>, ou no comentário de Atena dirigido a Ulisses em *Ajax* de Sófocles, v. 79, alvejando-se a teoria socrática de que é a ignorância que está na raiz do crime).

Reiterando, a problemática do que é sábio e do que não o é, do que se deve e pode ver e da significação do que se vê é central no decurso da ação dramática, nos diálogos entre Penteu e Dioniso, e já antes no confronto verbal entre Penteu e Tirésias. Faz parte integrante da autêntica sabedoria admitir e sancionar a retaliação e a vingança como parte integrante da justiça, como atos necessários a reequilíbrios sociais e psicológicos. É patente no 4º estásimo que o Coro empolga-se com a proximidade da execução de Penteu. Na estrofe, prevê que é a mãe que o surpreenderá na sua emboscada, releva a progénie monstruosa do rei (eis então a emergência do monstro, replicando o «touro», o monstro que Penteu perscrutara em Dioniso), desumanizando-o, excluindo-o da raça humana, rematando por exortar à chacina, com premência, repetindo o verbo - «Ide, ó mastins da Loucura, ide» (aí temos, por outro lado, a associação ou mesmo identificação da vingança com insânia ou loucura, o que ocorre em *Héracles Furioso*, onde Lisa se apossa do Herói, toldando-lhe a razão<sup>812</sup>). No refrão personifica a Justiça, representando-a de gládio erguido, prestes a afundá-lo na garganta «do ímpio, do fora da lei, do injusto,/ filho de Equíon, da terra nascido», destacando o caráter titânico do rei. Na antístrofe, representa o caso de Penteu como um exemplo de impiedade, de afronta aos deuses, justamente punido («para esse, a morte é corretivo dos seus propósitos», v. 1002).

Considerando o antes e o depois do enigmático verso 1005 («Não invejo a sabedoria...»), verificamos que ele encaixa entre versos que exaltam a fé simples e ingénua e a vida regrada e mediana que se poupa a ousadias inúteis e a dúvidas perturbadoras: «Mas aceitar sem pôr em dúvida/ o que é dos deuses, como convém a mortais, é uma vida sem penas./ Não invejo a sabedoria. / Gosto de andar atrás de outros bens, grandes/ e visíveis. Oh! Levar uma vida em beleza, / dia e noite,/ ser puro e

---

<sup>811</sup> Rocha Pereira 1995 *Hélade*, p. 97.

<sup>812</sup> Este *hint* de insânia demonstra, mais uma vez, que Eurípides é o poeta da ambiguidade...



reverente, rejeitar costumes/ fora da lei, aos deuses prestar honras!», vv. 1003-1010<sup>813</sup>. Se estas sentenças refletissem o sentir de Eurípides, estaríamos nos antípodas daquela imagem inconformista do dramaturgo que Lesky, por exemplo, fixa no «herói da *tragédia de Belerofonte* que quer assaltar o céu montado no seu Pégaso para desvendar os segredos dos deuses»<sup>814</sup>. Aqueles versos exprimiriam o cansaço do rebelde que retorna ao regaço da tradição.

A objeção óbvia é que essa inferência resulta de uma amostra recortada de um todo muito mais heterogéneo. Além disso, a apologia do divino escolhe na obra em apreço um «divino» problemático, pouco reconfortante ou consolador, a nosso ver. É que, além dessa oposição entre sabedoria e piedade, no quarto estásimo estala a alegria da vitória e da vingança: é manifesta a trajetória do Coro, ao longo da peça, do tom pacífico, deleitoso e gentil para o vingativo, o cruel e o sanguinário, numa direção inversa daquela que transformou as Eríneas em Euménides na *Oresteia* de Ésquilo. À antístrofe, naturalmente, sucede o refrão e o epodo. Aqui o Coro apela ao seu deus que exiba todo o seu multiforme poder animalesco, de que participa a «manada das Bacantes». E que apareça com o seu «rostro sorridente» no momento de acabar de vez com Penteu. Ressurge a metáfora da caça («e ao caçador das Ménades rodeia-o com o teu laço/ mortífero») que é uma das imagens recorrentes da peça. O Coro apresenta-se em unísono com o seu deus que antes se virara para o lado do Citérion e apostrofara Agave e as filhas de Cadmo a estendenderem os seus braços para Penteu, em amplexo mortal.

Curiosamente, Grube pensa que até neste cúmulo de excitação «it is still true, as Sandys says, that "the chorus, however spirited and enthusiastic their songs and dances may be, are never allowed to break out into the frenzy which is characteristic of the Theban Bacchanals." That madness is reserved for those who have denied the god.»<sup>815</sup> É verdade que recusa a omofagia proposta por Agave, por, entre outras possíveis razões, realizar que o despojo sangrento que ela carregava era a cabeça de Penteu, e não a de uma fera. Porém, recebe triunfalmente o cortejo báquico das Bacantes do país de Cadmo: «Dancemos em honra de Baco, proclamemos bem alto o desastre de Penteu...», não esquecendo a humilhação e o escárnio com que as «vestes mulheris» o cobriram (vv. 1153 e ss.).

---

<sup>813</sup> Assim remata, como se fosse um *epimythion*, a sua reportagem o segundo mensageiro: «O melhor de tudo é ser sensato e venerar os deuses. E creio também que é a mais sábia das práticas para os mortais que dela usarem», vv. 1150 e ss.

<sup>814</sup> Lesky, *Literatura Grega*, p. 391.

<sup>815</sup> Grube, *op. cit.*, p. 51.

O segundo mensageiro, simples escravo, acha a atitude do Coro das mulheres censurável, embora compreensível. Afloram as dicotomias mulher/homem, grego/bárbaro que não são desenvolvidas ou aprofundadas. Ao reparo do mensageiro: «Acaso te alegras, ó mulher, com as desgraças dos meus amos?», o Coro invoca a sua condição de estrangeira: «Como estrangeira, solto um grito de êxtase em bárbara melodia.», v. 1034. Em resposta, o mensageiro julga que o Coro raciocina em termos de irmandade de género, e que conclui erradamente que a cidade se tornou emasculada («Julgas que Tebas está assim desprovida de homens...?», v. 1036). De qualquer maneira, ele não parece estar na disposição de lutar: «Perdoável é a tua atitude. Mas regozijar-se com o mal não fica bem, ó mulheres», vv. 1039-1040, acedendo a relatar o que se passara. Segundo o seu testemunho, as Ménades entregavam-se tranquilamente «a doces trabalhos» (v. 1053), como revestir de hera os tirsos ou entoar hinos a Baco, «como se foram poldros libertos do colorido jugo» (v. 1056), sob o abrigo da sombra de abetos, num vale rodeado por rochedos alcandorados e percorrido por frescas águas.

É evidente que Eurípides quer afastar qualquer suspeita de deboche, enfatizando desse modo a cegueira de Penteu o qual, o mensageiro nota-o, não repara sequer nesse pacífico quadro, obsecado em subir a um pinheiro para espiar «bem o impudor da Ménades». O resultado foi ele ficar conspícuo, podendo cair sob o raio de visão das Bacantes («Estava mais para ser visto, do que para ser ele que avistava as Ménades», v. 1075). Além disso, suspenso nos ares, não poderá fugir se for visto e cercado.

Dioniso trabalha bem e não deixa nada ao acaso, pois, desaparecendo sob a forma humana do estrangeiro, faz ouvir a sua voz, concitando as Ménades à vingança («Jovens, trago-vos aquele que lançou a irrisão sobre nós e sobre mim e os meus rituais. Castigai-o vós!», v. 1079-1081), fulgurando os ares com o fogo sagrado do raio. Repete as suas ordens, após um silêncio em que toda a natureza parece sustentar a respiração («não se ouvia o grito de uma só fera», v. 1084). Certificando-se de que aquela voz era a do seu senhor, as Bacantes lançam-se impetuosa, freneticamente contra aquele «mísero alvo». O efeito dramático seria menor se o tivessem atingido com as pedras, os ramos ou os tirsos que arremessaram. Por ordem de Agave, mudam de tática, arrancando do solo o abeto onde ele subira, caindo o pobre Penteu das alturas no meio de Bacantes furiosas.

Não pode ser mais gráfica a *caída* em desgraça. É Agave também a primeira a precipitar-se sobre ele. Num ápice, Penteu retira a mitra para que ela o reconheça, toca-lhe na face como suplicante e, comovedoramente, implora: «Sou eu, ó mãe, o teu filho Penteu, a quem deste à luz no palácio de Equión. Compadece-te de mim, ó mãe, não

sacrifiques o teu filho por causa dos meus desvarios (*hamartia*)», vv. 1118-1121. A *mise en scène* deste passo mostra o outrora poderoso rei de Tebas reduzido à dupla condição de suplicante e de infante. Mas o transe báquico abolira o mais básico e humano dos laços.

Interpreta-se geralmente esse passo como um acesso final de lucidez que conduz o rei a reconhecer o seu erro de opôr-se a Dioniso. Pode significar, apenas, que se arrepende de ter subido ao Citérion. De qualquer modo, se o iniciado e Dioniso se tornam um só (*backhos*), o arrependimento não logra qualquer clemência da parte do deus. Ele debita a sua identidade que o deus fizera esquecer na sua possessão, portanto é perfeitamente consciente de si próprio e do seu crime que receberá o castigo. Essa identidade própria, consciente, que Agave alienara também sob o influxo do deus, *mas* que não recupera no momento em que encara o seu filho, «com a boca a espumar e revolvendo os olhos em todas as direções», vv. 1122-1123. Tais sintomas lembram ataques epiléticos, a doença divina. Assim o deus apossa-se ou retira a sua possessão a seu bel-prazer, de acordo com os seus planos.

Não por acaso são referidas depois de Agave as tias de Penteu, Ino e Antónoe, como líderes no morticínio e despedaçamento. O deus consegue destruir as relações e os papéis que formam a base da civilização. Posteriormente, no êxodo, Agave, ainda em transe, relama a honra de ter sido a primeira a golpeá-lo, informando que só depois é que a descendência de Cadmo (as outras suas duas irmãs) participou na «caçada». Tocou-se o pico da barbárie que o génio de Eurípides plasma na imagem da mãe que arvora a cabeça do filho espetada num tirso como pendão de vitória<sup>816</sup>.

---

<sup>816</sup> Segundo Dodds, trata-se de uma inovação de Eurípides (na iconografia tradicional a cabeça de Penteu é agarrada pelos cabelos). Essa era uma prática tipicamente bárbara, não grega, como se pode constatar em *Ifigénia entre os Tauros*, na *Ilíada*, em Heródoto (cf. Miranda, *op. cit.*, p. 210). Antes, o relato do mensageiro (vv. 1135-1138) assinala que os membros despedaçados do infeliz rei tinham sido jogados pelas Ménades, num jogo de bola que se afigura o contraponto sinistro daquele outro, gracioso e delicado, que Ulisses surpreendera praticado por Nausíaca e as suas aias (*Odisseia*, canto IV, vv. 99-109, cf. Miranda, *op. cit.*, p. 209). Acresce que os pedaços do corpo ficaram espalhados por recantos dificilmente acessíveis como ravinas e brenhas, o que tornará mais penosa a tarefa de recolhimento dos restos do cadáver como reconhece Cadmo (vv. 1217-1220 e v. 1299). Além disso, a lacuna do texto (entre os vv. 1300 e 1301) levou a tentativas de reconstituição a partir do resumo legado por Apsines, do sec. III d. C. e do poema *Christus Patiens*, do sec. XII, que alberga versos de Eurípides, particularmente d' *As Bacantes*. Agave teria procedido, em expiação cruenta, a uma *compositio membrorum* do cadáver de Penteu, carpindo-se enquanto beijava um a um os seus despojos ensanguentados. Mesmo que esta cena não se tenha verificado com essa meticulosidade macabra ou não se tenha exibido diante dos olhos dos espetadores, convém não deixar passar em claro que, através do relato dos mensageiros, o horror fora *evocado*, passando a ser *representado* no êxodo (aspeto notado por Miranda, *op. cit.*, p. 211).

## 6.6. Êxodo: um deus sinistro

Da parte que resta da peça, é célebre a cena de «psicoterapia» em que Agave, orientada por Cadmo, recupera o sentido de realidade e a sanidade mental<sup>817</sup>. Antes, em ácida ironia, a mãe de Agave exalava *eudaimonia* dionisíaca por ter realizado tal proeza de caça sem armas, pelas suas próprias mãos (vv. 1203-1210) ao mesmo tempo que convocava pai e filho para participarem da sua bem-aventurança (vv. 1211-1215; vv. 1233-1243; vv. 1251-1258). Tão repelente é a realidade que o «psicoterapeuta» em funções adverte que seria preferível até manter a filha na sua loucura do que curá-la (vv. 1260 e ss.). A punição do deus abrange também Cadmo («Por isso ele nos envolveu a todos numa só acusação», v. 1303).

Vimos que Kitto e Stinton veem no castigo de Cadmo uma certa lógica retributiva pois ele aderira ao dionisismo pelas razões erradas. Grube observa que «The punishment inflicted on Cadmus is a puzzle to commentators, for after all the old man did not deny the god»<sup>818</sup>. Julgamos que Kitto e Stinton raciocinam em termos modernos, circunscrevendo a esfera da responsabilidade ao indivíduo. A noção de justiça implicada na punição do deus é mais arcaica. Tradicionalmente, os castigos dos deuses abrangem ou podem abranger famílias (sobretudo a descendência, mas também, como é o caso presente, a ascendência) e não apenas indivíduos. Na Grécia arcaica, a família (e o clã) constituíam a unidade social e moral e o filho herdava do pai, fosse as dívidas monetárias, fosse as dívidas morais. Subsistia a ideia da solidariedade familiar, neste caso correndo para montante. O pai responde pela culpa dos filhos.

É uma noção de que Cadmo revela perfeita consciência. Lamenta a sua sorte e a da sua família, desgarrada e pungentemente, mas não protesta a sua inocência pessoal. Esclarece que o desvario que possuiria Agave era igual ao que tomara Penteu, porque igual fora também a causa: «Foi igual para ambos, por não prestardes culto ao deus», v. 1302. A atuação do deus obedece a um padrão: alienar a consciência e a identidade (pessoal, familiar, sexual) das pessoas. A impiedade de Agave e Penteu arrastou «a ruína» da «casa», de toda a estirpe, Cadmo incluso. O fundador de Tebas percebe que não podia ser deixado de fora, percebe a férrea necessidade. Acaba por apresentar a morte aviltante de Penteu como exemplo das consequências desastrosas da impiedade:

---

<sup>817</sup> Cf. Rocha Pereira *As Bacantes*, nota 79, p. 99.

<sup>818</sup> Grube, *op. cit.*, p. 52.

«Se há aí alguém que desdenhe dos deuses, que ponha os olhos nesta morte e creia na divindade», vv. 1325-1326. Cadmo explana simplesmente a lógica punitiva da divindade.

Porém, como o servo de Hipólito, Cadmo não deixa de assinalar o excesso do castigo divino, depois de ter sem êxito suplicado a clemência de Dionisos.

«Cadmo: Diónisos, nós te imploramos! Cometemos um erro! Diónisos: Tarde nos compreendestes. Quando era altura, não nos conheciéis» Cadmo: Bem o sabemos. Mas excessivo é o teu castigo. Diónisos: Mas é que, sendo um deus, fui por vós insultado. Cadmo: Não devem os deuses igualar a sua ira à dos mortais. Diónisos: Há muito que Zeus, meu pai, aprovou estes acontecimentos, vv. 1344-1349»

A perspetiva «condicionalista» que recusa a predeterminação divina da ação da peça seria superiormente caucionada se Dioniso em vez de dizer: «Há muito que Zeus, meu pai, aprovou estes acontecimentos» tivesse dito em vez que Zeus aprovara esses acontecimentos se Penteu não se obstinasse na sua insolência. Em nota, Rocha Pereira regista que o presente passo é lido por muitos autores como uma crítica aberta à religião. «Mas os deuses gregos são impassíveis e, por isso, inflexíveis. “Não precisamos de concluir que o poeta nega os seus títulos à veneração: fazê-lo seria confundir a conceção grega com a cristã”- observa Dodds *ad locum*»<sup>819</sup>. Também não se deve perder de vista que os reparos magoados de Cadmo se sucedem a exortações como aquela que referimos: «Se há aí alguém que desdenhe dos deuses, que ponha os olhos nesta morte e creia na divindade».

O problema como temos repetidamente referido está se Eurípides considerava satisfatória essa conceção grega ou tradicional dos deuses. Ou se, como dramaturgo atento à sua época, não estará, nesse passo, pela voz de Cadmo, a exprimir o que parte significativa do seu auditório sente ou pensa em relação ao comportamento, demasiado frio, demasiado distante, demasiado obscuro, dos deuses olímpicos. Saliente-se que o que Cadmo censura aos deuses é eles imitarem a sua ira à imagem da dos mortais; censura-lhes o serem demasiado humanos e não serem suficientemente divinos. Parece-nos que Eurípides expressa, em momentos da sua obra, com eloquência, essa insatisfação com os comportamentos demasiado humanos dos deuses, mas não é claro que tenha avançado para uma conceção mais «depurada» ou mais «alta» da divindade (precisando: em termos globais e consistentes), através da voz de personagens suas.

---

<sup>819</sup> Cf. Rocha Pereira, *op. cit.*, nota 86, p. 106.

Por outro lado, com os deuses gregos, tal como são pintados por Eurípides, podem-se elaborar excelentes peças trágicas, no sentido do trágico como irremediável, insuscetível de redenção: eles estão para lá da aprovação ou desaprovação humana.

### **6.7. «The King is dead. Long live the King»: Penteu como vítima expiatória; Dioniso como a *nemesis* do patriarcalismo**

«Tu é que sofres por esta cidade, só tu.»<sup>820</sup>

Antes de nos despedirmos d' *As Bacantes*, referiremos brevemente a leitura sacrificial da peça realizada por René Girard e também uma outra leitura que vê na potência de Dioniso a força que dissolve as identidades e os papéis sexuais delimitados pela sociedade patriarcal. Ambas as leituras merecem atenção, sobretudo a segunda pois casa com o princípio atualmente muito aceite de que as identidades e os papéis sexuais são socialmente construídos, não radicando em qualquer «*physis*».

Girard considera que a violência recíproca, engendrada, no interior de uma comunidade, pela rivalidade mimética, e que conduz à expulsão ritual (o bode expiatório...) está na origem da mitologia, da criação mitológica. A violência constitui «the heart and secret soul of the sacred»<sup>821</sup>, sendo constitutivo da religião (e da sociedade humana) o mecanismo sacrificial: a vítima é primeiro demonizada pelo grupo, responsabilizada pela crise social e eliminada por isso. Depois de morta, a vítima é venerada como «a harbinger of peace».

O sagrado reside aí, na demonização inicial e na subsequente divinização da vítima. Para Girard, a violência humana resulta da rivalidade mimética, produzida pela imitação do desejo de outrem por um objeto que não pode ser partilhado. A rivalidade mimética e o mecanismo do bode expiatório são universais humanos, presentes em todas as culturas. Pode aceder-se à génese do mito através da filigrana da tragédia («In an essay on Oedipus Rex I tried to show that the genesis of myth can be read in the filigree of tragedy»<sup>822</sup>). O verdadeiro desejo que o mito «reprime» é o desejo mimético. Essa conclusão situa-se no termo de um processo interpretativo que põe em causa as

---

<sup>820</sup> *As Bacantes* (v. 964), p. 84.

<sup>821</sup> Girard 1977 *Violence and the Sacred* p. 31. Apud Wolfgang Palaver e Gabriel Borrud 2010 «Violence and Religion: Walter Burkert and René Girard in Comparison», p. 125.

<sup>822</sup> Girard 1977 «Dionysus and the Violent Genesis of the Sacred», p. 487.

diferenças, recuando até às simetrias e à reciprocidade (que a formação «arbitrária» das diferenças recalçou), entre os protagonistas da tragédia.

Aplicando esta chave interpretativa ao enredo de *As Bacantes*, Girard nota que, em vez de estarem separados pelo abismo intransponível entre humanidade e divindade, Penteu e Dioniso convergem em muitos pontos. Por exemplo, ambos são guardiões zelosos de «ordens» e de «regras», que entram em choque, e ambos revelam contradições na defesa dessa ordem. Segundo Girard, a visão de Dioniso propalada pelo Coro como «fierce protetor of his own order»<sup>823</sup> entra em flagrante contradição com o carácter corruptor e subversivo da ação do deus, patente do princípio ao fim da peça. Penteu, por sua vez, é visto como ímpio filho da terra que se levanta e rebela contra a ordem divina. Porém, quando fala em seu nome, ele autodetermina-se como restaurador da antiga ordem.

Observe-se que Girard escorrega quando refere Penteu como conservador religioso - «he appears as a pious conservative, a defender of religion»<sup>824</sup>; é uma evidência, para nós, que Penteu não raciocina em termos religiosos como se quisesse defender uma religião tradicional contra o advento de um novo culto: aliás, a imprecação que lança contra Tirésias indicia uma atitude hostil em relação à religião institucional e tradicional (cf. vv. 255 e ss.).

Por outro lado, em Dioniso, a faceta humana ganha notória visibilidade no facto de o deus se disfarçar de homem jovem. Por seu turno, segundo o pensador gaulês, Penteu aspira à divindade, em converter-se no senhor das Bacantes, no líder do tíaso, citando o verso 945 como apoio dessa ânsia: «Não achas que eu era capaz de levar aos ombros as faldas do Citérion com as próprias Bacantes?». A rivalidade mais funda radica da disputa pela divindade, «a rivalry for divine Difference itself which oscillates from one to another on the traces of successive reprisals»<sup>825</sup>. É uma rivalidade alimentada pelo mimetismo, pela fascinação recíproca: quanto mais se intentam destruir, mais se aproximam e identificam, tornando-se cada um dos antagonistas o duplo do outro.

O filósofo francês não deixa de notar que o tema da fraternidade que se digladiava (do tipo Etéocles/ Polínicos, os gémeos inimigos) está presente visto que Dioniso e Penteu são primos direitos. Ora esses primos direitos cada vez mais se aproximam e identificam à medida que a peça se desenrola. Dioniso transforma Penteu no seu duplo,

---

<sup>823</sup> *Ibidem*, p. 488.

<sup>824</sup> *Ibidem*, p. 489.

<sup>825</sup> *Ibidem*, p. 489.

estritamente, papavelmente, multiplicando os contactos físicos quando veste o rei com uma túnica até aos pés, com uma longa cabeleira com fita, e com os adornos dionisíacos, o tirso e a pele de veado. Para Girard, «A veritable influx penetrates the future victim»<sup>826</sup>. O influxo procede do sacrificador para o sacrificado, mas na raiz encontra-se a sacralização recíproca dos rivais. É pouco antes de Penteu ser assassinado que os dois antagonistas se unem numa relação «fraternal», a relação que é nessas circunstâncias o ápice da relação trágica: «Diónisos: Bem! Nós, a quem incumbe cuidar de ti, vamos colocá-lo outra vez no sítio. Mas endireita a cabeça! Penteu: Olha és tu que me compões! Pois a ti estamos já rendidos.», vv. 932-934.

O que o autor de *Violência e o Sagrado* pretende demonstrar é que a divisão entre o sacrificador e a vítima procede de um arranjo original arbitrário, como é arbitrária a *hybris* criminosa de Penteu em comparação com a invulnerabilidade divina de Dioniso. A eleição da vítima é resultado de uma violência coletiva que desse modo encontra uma válvula de escape, superando crises de conflitualidade interna, superação que é sempre provisória: a paz é um período de tréguas entre duas expulsões, o desejo mimético corrói as diferenças estruturantes de uma sociedade, dissolvendo-as num magma indiferenciador.

Mas como pode uma vítima restabelecer equilíbrios sociais que se estribam em estáveis diferenças (familiares, institucionais, religiosas)? A condição de possibilidade da eleição da vítima, arredada para fora do consenso comunitário por um processo de expulsão coletiva, é a universalização dos duplos. Se cada um é o duplo do outro, se todos os duplos são o mesmo, igualmente monstruosos, uma só vítima pode substituir todas as potenciais vítimas e satisfazer todos os que sonham sacrificar (sobre a geração alucinatória do monstruoso como paroxismo da relação conflitual, reciprocamente obsessiva, verificar que Penteu descobre o touro no estrangeiro/ Dioniso e o Coro das Bacantes, no péan da vitória, objurga Penteu como desdendente da «Górgona da Líbia», ímpio filho da terra). Os rivais veem o respetivo adversário como singularmente monstruoso, olhando-se, sem o saberem, ao espelho<sup>827</sup>.

A vertigem da Diferença sagrada, através da multiplicação e universalização dos duplos, torna os homens indistintos, substituíveis, prontos à menor suspeita, dada a desordem e anarquia em que mergulharam, à violência unilateral, unânime, contra uma única vítima. Para Girard, apenas se compreende o fenómeno religioso se o

---

<sup>826</sup> *Ibidem*, p. 494.

<sup>827</sup> Cf. *ibidem*, pp. 491, 492.



relacionarmos com a expulsão coletiva donde procede a separação do profano e do sagrado e a consolidação das diferenças culturais. A função da religião primitiva é de algum modo terapêutica: põe fim à violência interna e intenta prevenir o seu retorno através de ritos como a *fête* e o *sacrifice*; transforma em divina a violência que é humana e apenas humana: «It removes from man his violence in order to protect him from it.»<sup>828</sup>

Girard, por outro lado, não considera as Bacanais verdadeiramente revolucionárias na sua prática da igualdade. Reconhece que dilui as diferenças (e portanto as barreiras e hierarquias) entre jovens e velhos (Cadmo e Tirésias acham legítimo saracotear-se sob o império da magia dionisíaca), ricos e pobres («o deus distribui [o vinho] a ricos e pobres»), homens e mulheres. A mais espetacular é respeitante à diferença sexual. As Bacantes, tendo desertado dos seus lares, entregam-se a atividades masculinas como a caça e a guerra. Paralelamente a uma virilização das mulheres, ocorre uma feminização dos homens: o estrangeiro surge efeminado, perfumado e de cabelos longos, Penteu traja-se de mulher para se aproximar assim disfarçado dos rituais báquicos. Porém, para Girard, o que ocorre com as tebanas das montanhas resultou de uma substituição sacrificial, com a finalidade de desprender a violência dos seus verdadeiros réus. Desta vez não se desumaniza a violência transferindo-a para o sagrado, mas desmasculiniza-se a violência.

Outros intérpretes, porém, retiram uma mensagem revolucionária, igualitária da peça. A ideia de Hölderlin, Nietzsche e outros de que Dioniso era o *deus absconditus*, o deus que estava para vir é retomada por intérpretes contemporâneos que configuram o seu advento como a força que destrói a sociedade patriarcal, revertendo os papéis sexuais<sup>829</sup>. Assim Arthur Evans pensa que Dioniso representa uma sociedade e culturas em que se verifica harmonia com o meio ambiente, em que as mulheres têm influência na esfera divina e na sociedade humana, em que a homossexualidade está integrada na religião e educação, um paraíso pré-indoeuropeu, que os invasores indo-europeus do norte através da violência militar destruíram, instaurando um sistema patriarcal. Há acrescentar que essa revolução patriarcal foi, no plano espiritual, consumada por Platão, o pai da «homofobia», que distorceu Sócrates e por S. Paulo que distorceu Jesus e que atinge atualmente (1988) o auge na destruição rapace do ambiente. Porém, a vitória de

---

<sup>828</sup> *Ibidem*, p. 498.

<sup>829</sup> Cf. Habermas, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, p. 134: «O semideus Dioniso apresentara-se, tanto aos românticos como a Nietzsche, como o deus ausente que através do seu «afastamento extremo» dava a entender a uma modernidade abandonada pela divindade o que lhe foi retirado em energias sociais de coesão no decurso do seu próprio progresso».

Dioniso sobre o patriarcal Penteu significa o retorno do reprimido, a reposição da primeva ordem: o deus pode ser eleito como o emblema de todas as forças que se opõem ao individualismo, ao militarismo, à «male-oriented» hierarquia, à destruição no «natural environment». Dele dimana o mais subversivo dos antídotos da sociedade patriarcal: o reconhecimento de que em todos se verifica a presença de sexualidade masculina e feminina. E que portanto os papéis masculinos e femininos são trocáveis em todos os âmbitos.

Arthur Evans é daqueles que não leva a sério a dissociação entre Afrodite e Dioniso enfatizada na peça. Dioniso vence Penteu justamente quando o induz a vestir-se de mulher: nada há de mais revelador que uma figura arrogantemente patriarcal se transmutar num transsexual. Dioniso vence ao fazer sobressair a sexualidade feminina que Penteu abriga em si, como toda a gente afinal<sup>830</sup>.

Não é essa a visão de Girard, quer dizer, a de um Dioniso «peace-loving»: pelo contrário, ele é o deus das multidões que rolam como massas indistintas, das suas mobilidades e reações inesperadas e incontroláveis. Um dos seus epítetos é Brómio, «the Noizy», «the Trembling», que conduz à faceta violenta do deus, que «absorbs all the violence of its genesis»<sup>831</sup>, qualidade que pode arrasar exércitos, como diz Tirésias (vv. 303, 304).

Portanto, se Evans extrema as posições de Dioniso e Penteu, estando este no lado errado da história, para Girard as coisas são mais complexas: um é o duplo do outro, e a eleição da vítima propiciatória é resultado de uma arbitrariedade, de a roda da duplicação ter parado naquela personagem.

Ambos os autores pensam que se pode retirar uma mensagem «profunda», perturbante, da peça. Em contrapartida, as explicações naturalistas de Tirésias, as etimologias que destila, acerca do que está em causa, afiguram-se epidérmicas. A razão e a persuasão sofistas, encarnadas no adivinho, não logram moderar as forças viscerais, arcaicas e desbordantes, representadas por Penteu e Dioniso.

## 7. Considerações finais

---

<sup>830</sup> Vide Evans, Arthur 1988 *The God of Ecstasy. Sex-Roles and the Madness of Dionysos*.

<sup>831</sup> Girard, *op. cit.*, p. 498.

«Muitas são as formas do divino»<sup>832</sup>

«Les dieux sont toujours là, dans le théâtre d'Euripide. Mais l'ordre juste n'y est plus»<sup>833</sup>

«Porque eu entendo que não há deuses malfazejos»<sup>834</sup>

A tripla epígrafe pretende chamar a atenção para três aspetos do elemento religioso na obra de Eurípides: o divino já não é inteiramente preenchido pelas formulações tradicionais da religião olímpica; a presença conspícua dos deuses não implica um patente governo divino do mundo ou um fundo de ordem e de justiça; finalmente, palpita em personagens e situações da sua obra o anseio a uma religião mais depurada. Glosando a última citação transcrita, talvez seja em *Ifigénia entre os Tauros* que avulte mais nitidamente o contraste entre um culto primitivo e a conceção de uma religião purificada, cruzado com a antítese bárbaro/grego e barbárie/civilização.

Impera entre os Tauros o ritual de imolar estrangeiros capturados em homenagem a Ártemis. Desta vez, deram à costa dois jovens gregos, Orestes e Pílates, candidatos ideais pela respetiva juventude, saúde e beleza, a servirem de vítimas propiciatórias (como proclama o boieiro táurico, vv. 241-244). Posta diante da necessidade de tomar parte do ritual enquanto sacerdotiza, Ifigénia reflete como um grego do século de Péricles, na análise a que submete a religião dos Tauros. É que entre os Gregos, também Ártemis é venerada, mas sem incluir o derramamento de sangue humano, visto como poluição sacrílega. Como explicar então a disparidade de cultos à mesma deusa?

À filha de Agamémnon aflora a ideia da projeção: «Estou convencida de que esta gente de cá, sendo ela mesma sanguinária, atribui à deusa os seus próprios instintos selvagens» (vv. 389-390). A imagem táurica da deusa resultava de *amathia* (v. 386), antónimo de *sophia*, ou seja, de os Tauros não sujeitarem os seus cultos e *nomoi* à reflexão e aprendizagem, permanecendo num estádio primitivo de sociedade e cultura. Estaria em esboço a tese de que são os homens, mais precisamente, os povos, que criam os deuses à sua imagem e semelhança e não o contrário. A extrapolação não vai tão longe, no sentido de, ao serem os seres humanos e as sociedades a estabelecerem a existência dos deuses, poderem declará-los não existentes. Afinal, Ifigénia, supondo por

---

<sup>832</sup> Verso 1388 de *As Bacantes*.

<sup>833</sup> Romilly 1986 *La modernité d'Euripide*, p. 25, cit. in M. C. Fialho 1996 «Afrodite e Ártemis no Hipólito de Eurípides», p. 33.

<sup>834</sup> *Ifigénia entre os Tauros* (v. 391) apud Sousa e Silva 2005 «O Bárbaro e o seu mundo no teatro de Eurípides», p. 29.

intermédio de um sonho que Orestes morrera, procede com toda a piedade e reverência a um tradicional ritual fúnebre. Vai, antes, no sentido de conjugar os deuses com a ética: era impossível a Zeus ter gerado uma filha criminosa, se Ártemis se comprazesse com sacrifícios humanos (vv. 385-386), «Porque eu entendo que não há deuses malfazejos» (v. 391). A lei da hospitalidade (*xenia*) é sancionada por autoridade divina.

É notável então que a causa da religião depurada triunfe sobre a da religião patológica: Ártemis em pessoa perfilhará a alegria do Coro de exiladas ao abandonar uma terra de bárbaros, que tão perversamente a cultuam, por Atenas, onde será venerada por rituais excelsos, despojados de toda e qualquer barbárie. Este drama singulariza-se por redundar numa peça «de salvação, redenção e restauração», no dizer de M. J. Cropp<sup>835</sup>: Orestes, o infeliz filho de Agamémnon e Clitmnestra, que carrega o fardo de uma fatal hereditariedade de crimes, não só se subtrai às Erínias como também resgata a estátua de Ártemis das mãos dos Tauros, fazendo-a retornar à Ática (uma espécie de terra prometida também para os deuses!), desincumbindo-se da missão de que o encarregou o próprio deus de Delfos.

Nesta linha, em *Helena*, cuja ação também decorre em terra estrangeira e que se inscreve no tipo das peças romanescas, surpreende-se a correlação entre religião e hospitalidade nas personagens do defunto rei egípcio, Proteu, e da sua filha sacerdotiza, Téone. Com efeito, Zeus tinha elegido Proteu como protetor fidedigno da virtude de Helena no exílio devido à sua piedade (religiosidade) exemplar («o mais piedoso dos mortais»). O *happy end* da peça apenas foi tornado possível através da autoridade religiosa e moral da sacerdotiza Téone, que restaura o legado de piedade e justiça deixado por Proteu, interrompido pela insensatez de Teoclímeneo, o faraó reinante, espicaçado no seu ódio contra o Grego pelo ciúme mais transtornado<sup>836</sup>. Em todo e qualquer grego ele via um potencial rival que lhe poderia arrebatá-la Helena.

---

<sup>835</sup> M. J. Cropp 2000 *Euripides: Iphigenia in Tauris*, p. 31 apud Sousa e Silva, *op. cit.*, p. 30. A helenista portuguesa não deixa de notar que no espírito de Ifigénia estão presentes episódios da mitologia grega em que os deuses parecem acatar a oferenda de carne humana como na história de Tântalo (vv. 386-388). Porém, simplesmente não lhes dá crédito, tomando-as como credices e invenções. Por outro lado, relembra que na Áulide, em solo grego, a mesma Ifigénia foi sacrificada na ara da mesma deusa (*ibidem*, p. 28, nota 9).

<sup>836</sup> Ver a este respeito Sousa e Silva 2005, *op. cit.*, pp. 32-35. A barbárie, isto é, o desrespeito pelas leis de hospitalidade implicadas no temor aos deuses (identidade entre *timor legum* e *timor deorum*) que ameaça Helena, os seus conterrâneos exilados e Menelau, não procede dos egípcios enquanto cultura e povo senão de motivos estritamente pessoais (de Teoclímeneo), acionados em virtude «das exigências de uma convenção dramática» (*ibidem*, p. 35) de maneira a desencadear a série de aventuras de risco, suspense e fuga que constituem a trama desta peça romanescas.

Estas considerações (o Apolo «reformador» de *Ifigénia na Áulide*, a lídima figura religiosa de Téone) indicam, provisoriamente, que o teatro de Eurípides move-se fundamentalmente no quadro espiritual da tradição. Os deuses não só estão lá como também intervêm ao serviço de uma ordem justa. Assim Mary Lefkowitz pensa que a fama de impiedade e de ateísmo de Eurípides é totalmente infundada. Como Kovács, atribui fundamentalmente essa fama às caricaturas cómicas desenhadas por Aristófanes e outros comediógrafos, versão ecoada por doxógrafos posteriores. Avança com três argumentos fundamentais: um argumento estatístico, o contexto desesperado em que as críticas ou assomos de «filosofia» são produzidos e o carácter das personagens, pintado mais realisticamente.

«Of the three dramatists, it is Euripides who makes his audience most keenly aware of the gods' interest in human affairs»<sup>837</sup>. E passa a coligir: nove das suas 19 peças supérstites são rematadas por cenas em que os deuses falam da *mechane*. Em quatro peças, verifica-se o *deus ex initio*, isto é, deuses pronunciam o prólogo; a meio de *Héracles* intervêm Íris e Lissa. Apenas em seis, não surgem deuses como *dramatis personae*, embora em quatro a audiência ouça falar ou assista a um evento miraculoso, sobrenatural. Medeia aparece com os corpos dos seus filhos no carro de Hélio; em *Heraclidas*, sabemos que Héracles e Hebe aparecem como um par de estrelas junto do carro do velho lolau, sobrinho de Héracles, rejuvenescendo-o justamente para o dia da batalha contra Euristeu (o perseguidor de Héracles). Enquanto Agamémnon se prepara para sacrificar Ifigénia, Ártemis faz desaparecer a jovem e substitui-a por um veado (*Ifigénia em Áulis*, vv. 1580-95). Hécuba será metamorfoseada num cão e o seu túmulo constituirá um ponto de referência para os marinheiros (vv. 1265-74). Apenas na peça satírica *O Ciclope* e em *As Fenícias* não ocorre qualquer acontecimento miraculoso, ou tingido de sobrenatural. Convém acrescentar, nesta linha, que enquanto em Ésquilo e em Sófocles (e também nos tragediógrafos menores) as ocorrências de *aitiai* são raras, em Eurípides o que é excepcional é a ausência dessas referências: três peças em dezassete<sup>838</sup>.

---

<sup>837</sup> Lefkowitz, Mary R. 1989 «“Impiety” and “Atheism” in Euripides ‘Dramas», p. 70.

<sup>838</sup> Cf. Juan, François 1995 «Les Legendes Etiologiques Chez Euripide», pp. 139, 140. Segundo o autor, um *aition* «C'est une explication, le plus souvent donnée par une divinité parlant *ex machina*, à la fin du drame, de l'origine d'un monument, d'un rite, d'une institution, d'une lignée dynastique, ou d'un simple nom propre, connus des spectateurs comme une réalité vivante. Ces créations sont présentées comme un prolongement ou une consequence du mythe formant le sujet du drame».

Em suma, «Yet despite the frequency with which Euripides portrays in his dramas the gods and their actions, he is thought of as the poet who more than any other asks his audiences, ancient and modern, to question the nature of the gods and even their existence»<sup>839</sup>. É óbvio que há aqui um *non sequitur*. A pedra de toque na caracterização dos deuses não é a frequência com que os deuses aparecem e intervêm, mas na maneira favorável ou não como são apresentados, como se comportam ou guiam os acontecimentos.

A autora passa em revista algumas passagens em que as personagens questionam ou suspeitam da divindade como a oração a Zeus de Hécuba n' *As Troianas* vv. 884-849, ou o passo de *As Bacantes* em que Tirésias liga as deusas Deméter e Dioniso aos produtos agrícolas dos cereais e do vinho numa explicação aparentemente naturalista ou prodiciana dos respetivos cultos (vv. 275-80).

Consideremos apenas a oração de Hécuba a Zeus, em *As Troianas* e as observações que a helenista sustenta. A oração «Tu que sustentas a terra e sobre a terra reinas, quem quer que tu sejas, dificilmente acessível ao conhecimento, Zeus, sejas tu a lei da natureza, ou a razão dos homens, eu te suplico: em passo silencioso conduzes o destino humano à justa meta»<sup>840</sup> situa-se, segundo Lesky, na linha da antiga forma da incerteza indagadora do hino a Zeus do *Agamémnon* de Ésquilo, embora o conteúdo se tenha modificado substancialmente, combinando a investigação espiritual dos pensadores jónios com a inquietação pessoal do poeta. Para Dodds, a prece revela o espírito religioso do dramaturgo («religioso», no sentido de ânsia de sentido), conquanto já não se canalize através dos quadros convencionais da religião olímpica.

Lefkowitz julga esse tipo de interpretações errado. Não há nada de novo ou de diferente nessa oração. Em primeiro lugar, destaca que impetrar a um deus por que nome prefere ser invocado é um ato de piedade com o propósito de tornar mais poderosa a oração ou pelo menos de agradar ao deus. O aparecimento do termo *nous*, mente do homem, levou comentadores antigos e modernos a detetarem a influência de Anaxágoras. Lefkowitz responde que ideias similares às de Anaxágoras se rastreiam em outros filósofos como o eclético Diógenes de Apolónia. Obviamente que, com esta nota,

---

<sup>839</sup> *Ibidem*, pp. 70, 71.

<sup>840</sup> Tradução presente em Lesky 1995 *História da Literatura Grega*, p. 412. A tradução de M<sup>a</sup> de Fátima Sousa e Silva deixa sobressair a nota de suspeição: «Quem és tu, Zeus, é difícil sabê-lo! Uma imposição da natureza? O pensamento dos mortais?...» (Tr. vv. 885 e ss.)

Lefkowitz está reforçar o ponto apontado por Lesky e outros, o de que a obra de Eurípides se abre a especulações religiosas e cosmológicas de «filósofos».

Também observa que essas vagas alusões (certamente não se poderia esperar notas de rodapé no teatro grego) não levam Hécuba a abandonar terminologia antropomórfica tradicional. O silêncio de Zeus, ainda que possa aludir ao movimento silenciosos das esferas celestiais, mantém-se na linha tradicional de considerar os homens distraídos e surpreendidos pela aplicação instantânea da justiça de Zeus («In calling Zeus' movements 'silent', Euripides might have in mind the music of the spheres, which is inaudible to man (Philolaus 58B35 D-K), but the idea that men are unaware of, and thus surprised by, Zeus' enactment of his justice also goes back to Solon, who compares the justice of Zeus to a sudden spring storm (fr. 13.17-25).»<sup>841</sup>). Em bom rigor, n' *As Troianas*, Menelau comenta que Hécuba anda a inventar novas orações aos deuses, não que concebe novas divindades. A prece de Hécuba alarga, portanto, os atributos da divindade, acumulando-os também através da disjuntiva, o que denota a nosso ver incerteza fundamental, embora a ânsia religiosa de sentido more lá. Se, dada a situação, Hécuba e as Troianas suspeitam de que Zeus e os deuses as abandonaram, a audiência sabe desde o prólogo «that Zeus and his daughter Athena, with the help of Zeus' brother Poseidon, have already set in motion the forces that will bring about the revenge against the Greeks that Hecuba desires»<sup>842</sup>.

Em suma, Zeus mantém todo o seu poder sobre o cosmos, não à maneira dos filósofos, mas comandando os seus subordinados («the powerful agency of his immortal daughter and brother.»<sup>843</sup>). Acerca desta célebre oração, consideramos mais avisado o parecer de M. Lloyd que, admitindo a similaridade referida com Sólon, pensa que «it more particularly resembles the views of some of the early philosophers and physical theorists who used hieratic language to describe their reductive versions of the divine», designadamente Diógenes de Apolónia e Anaxágoras<sup>844</sup>. Por outros termos, o teatro euripidiano é permeável à influência da especulação filosófica coeva, dessas versões reducionistas do divino.

Lefkowitz reconhece que as personagens humanas das peças de Eurípides expressam proporcionalmente mais queixas e mais ressentimento em relação aos deuses

---

<sup>841</sup> Lefkowitz, *op. cit.*, p. 73.

<sup>842</sup> *Ibidem*, pp. 73, 74.

<sup>843</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>844</sup> Lloyd, M. 1984 «The Helen Scene in Euripides' Troades», p. 310.

do que os outros grandes tragediógrafos. Porém, tal sucede, não porque a natureza dos deuses se tivesse alterado ou porque o dramaturgo pretendesse que a audiência questione, seja o procedimento dos deuses, seja a sua existência, mas devido ao marcado realismo de Eurípides na pintura dos caracteres humanos: «None of Euripides' characters, not even the children of gods, like Achilles or Helen, are so noble as their counterparts in Homer, or as capable of seeing the suffering they have brought to their enemies, or so knowledgeable about the future.»<sup>845</sup>.

Ora este último ponto carece de ser debatido, pois tudo depende das peças que estão sob a nossa alçada. Deixa de ser nobre a Hécuba de *As Troianas* quando profere aquela prece ou, no debate com Helena, quando censura abertamente Hera e Atena por terem a vanidade de se sujeitarem a um concurso de beleza (*Tro.*, vv. 969-977)? O Hércules que afirma (*Hercules Furens*, v. 586) que as miseráveis histórias dos poetas não podem ser verdadeiras pois um deus que cometa adultério, cegue o seu pai ou queira a supremacia sobre outro deus não pode ser deus, pois um deus enquanto tal de nada precisa (*Hercules Furens*, vv. 1340-1346), di-lo devido a mau carácter? Eurípides é pessimista em relação aos homens; e não o é em relação aos deuses?

Aceita-se que Lefkowitz diga que Eurípides não é o primeiro grego a retratar os deuses como cruéis e caprichosos<sup>846</sup>, que para os gregos seus contemporâneos honrar os deuses não equivalia a gostar deles<sup>847</sup>. A acreditar em Dodds o termo *philotheos* aparece pela primeira vez apenas em Aristóteles<sup>848</sup>, mas Hipólito e Íon não eram já teófilos *avant la lettre*, não sentiam *philia* em relação a Ártemis e Apolo, respetivamente? Não sugerirá as respetivas «desilusões» que a religião olímpica tradicional não respondia

---

<sup>845</sup> *Ibidem*, p. 77. Neste domínio, na análise de *Orestes*, cuja intriga considera uma invenção de Eurípides, C. Wolff conclui: «The break between the new plot - «human beings as they are» - and the myth – the received, poetic vision of order – is beyond healing» (*idem* 1983 «Orestes», p. 356) Na mais experimental das suas peças, Eurípides sugere a morte da «true tragedy». Não convém esquecer que *Orestes* foi a penúltima das suas peças... Em registo similar, B. Snell, cotejando com os antecedentes homéricos, constata que o Agamémnon e o Menelau de *Helena* mostram-se como homens ociosos, sem um si próprio que governe o seu ser interior: «Every grand and lofty impulse which had ennobled Homeric man is in Euripides reduced to mere pettiness and whim» (*idem* 1983 «From Tragedy to Philosophy», p. 399). É que o exame a que o homem submete as suas ações condu-lo a concluir que a glória, a honra... se desintegram no nada. A via de solução passa agora pela substituição da ação, do *primitive acting* que não esmiúça reflexivamente motivos, pela contemplação filosófica, segundo o apelo socrático, desligada do aqui e agora, das circunstâncias particulares e de agentes humanos individuais: a exaustão da tragédia abre caminho para o apelo da filosofia platónica, cf. *ibidem*, pp. 403-405. Porém, como se viu acima, nessa peça aparecem Proteu e Téone, figuras piadas de inegável nobreza...

<sup>846</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>847</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>848</sup> Cf. Dodds 1988 *Os Gregos e o irracional*, p. 44. «Seria excêntrico da parte de alguém dizer que amava a Zeus», asseveram os *Magna Moralia*.



a anelos religiosos vibrantes, de pendor místico e interpessoal? Não foi o primeiro grego também a assinalar que os seres humanos podem ser até mais gentis ou permeáveis à compaixão e ao perdão. O decisivo não está aí. Está na frequência, no tom, na acutilância das críticas ou das suspeitas.

Pensamos que o retrato de Eurípides como pio homem de fé é tão parcial como a do seu contrapólo, ímpio e ateu. Segundo aquela perspectiva, na obra de Eurípides, o fulcro do problema trágico residiria na ignorância e cegueira humanas acerca dos mandamentos e propósitos divinos. Afinal é o deus que salva o homem de si próprio: os «*dei ex machina*» de Eurípides constituiriam uma espécie de teologia, de providencialismo. No fim e no fundo, os deuses restauram a ordem divina e aplicam divina justiça, o que é reconhecido pelas personagens humanas do drama e acolhido com um suspiro de alívio e um sorriso de satisfação pela audiência. O verdadeiro Eurípides estaria nos epílogos das suas peças, designadamente naqueles cinco versos que encerram *Alceste*, *Medeia*, *Helena*, *Andrómaca* e *As Bacantes* («... para o que não se sabia/ o deus achar caminho»).

O artigo de Lefkowitz não refere, como nota Christoph Riedweg, o fragmento ateuista de *Belerofonte*, em que se afirma que o céu está vazio, porque reina o desconcerto no mundo: os bons passam tormentos e aos maus nada lhes acontece<sup>849</sup>. Por outros termos, o que acicata a demanda do herói homónimo é a aparente indiferença divina, tal como Trasímaco terá sentenciado: «os deuses não dão atenção aos assuntos humanos ou não teriam negligenciado o maior dos bens entre os homens: a justiça»<sup>850</sup>.

Contudo, na peça em apreço, dá-se um passo em frente, negando-se explicitamente a existência dos deuses: «Dizem que os deuses existem no firmamento. Não existem, não, a não ser que a ingenuidade humana se deixe seduzir por histórias do

---

<sup>849</sup> Cf. Riedweg, Christoph 1990 «The "Atheistic" Fragment from Euripides' "Bellerophon"», p. 40: «It is rather surprising that she does not refer in this connection to the famous fragment of Bellerophon» (*ibidem*, p. 39). Contudo, a autora admite a possibilidade de *Sísifo* ser da autoria de Eurípides e não de Crítias, o que afasta a suspeita de afastamento de dados inconvenientes para a teoria geral. De facto, como enfatiza Riedweg, «Nowhere in the surviving Euripidean texts is the existence of the gods so sharply denied as in this outspoken and provocative passage: "Does anyone maintain that there are gods in heaven? No, they do not exist. They do not!"», *ibidem*, p. 46.

<sup>850</sup> *Sofistas: Fragmentos e Testemunhos*, p. 182. É necessário advertir que, por um lado, tal hipotética citação está incrustada num «escrito incerto» (Hérmias sobre Platão, *Fedro*) e que, por outro, essa afirmação desencantada não colide necessariamente com a posição do Trasímaco platónico (a justiça não é senão a vantagem do mais forte) como *prima facie* se poderia concluir: na realidade, a «justiça» legal serve os interesses dos mais fortes, mas no plano do *dever ser* a justiça, se os deuses a plasmassem de acordo com «o maior dos bens entre os homens», deveria ser equitativa. O que enquadra as afirmações, o que lhe emprestará coerência, é um pessimismo de fundo.

passado.» (fr. 286, 1-3 N2)<sup>851</sup>. Este texto é deveras singular: segundo A. B. Drachmann, «strictly speaking there is only one case in which a character openly denies the existence of the gods»<sup>852</sup>, isto é, a personagem referida no fr. 286. N2.

O ateísmo puro é raro na Antiguidade, mesmo no teatro. O autor não resiste a comparar Eurípides com os seus predecessores: «It would never have occurred to Sophocles or Aeschylus to put such a speech in the mouth of one of his characters.»<sup>853</sup>. Não necessita de comentários esta asserção que é tributária da imagem do tragediógrafo ousado e revolucionário. Voltaremos a esse fragmento peculiar.

Por ora constatamos que a atitude religiosa grega também supõe que os deuses sejam justos (expressões dessa crença ocorrem profusamente na obra de Eurípides - cf. *Alceste* vv. 604-05, *Íon* vv. 1621-22; *As Suplicantes* vv. 594-95; H.F. vv. 212; 347) e que essa justiça se assinale no mundo humano, castigando os maus e recompensando os bons, mesmo que a aplicação não se exerça de imediato (cf. por exemplo, H.F. vv. 772-773). Daí que em *Hipólito* (vv. 1104-1110) os Servidores, diante da desgraça que abateu o seu religioso companheiro de folguedos, exprimam o desacordo lancinante entre este infortúnio e a sua crença num governo divino do mundo. O estado do seu espírito coletivo está marcado pelo conflito ou dissonância entre a sua religiosidade natural e cultural e a experiência que está diante dos seus olhos e que convida a pensar que os deuses não cuidam até daqueles que mais os reverenciam («Desisto da compreensão que na esperança abrigava ao contemplar a sorte e os atos dos mortais», vv. 1105 e ss.).

São passos como esse que autorizam Steiner a pensar que o abandono a que devotos profundos são deixados pelos «objetos» da sua devoção obsecavam Eurípides como o âmago da condição trágica da humanidade<sup>854</sup>. O ponto que nos interessa por enquanto destacar é que Eurípides soube expressar, com elevação de estilo, os

---

<sup>851</sup> Tradução de M<sup>a</sup> de Fátima Sousa e Silva 1997 *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, p. 187.

<sup>852</sup> Drachmann, A. B. 1922 *Atheism in Pagan Antiquity*, p. 53, apud Christoph Riedweg, *op. cit.*, nota 43, p. 47.

<sup>853</sup> Cf. Drachmann, *op. cit.*, p. 54, apud Christoph Riedweg, *op. cit.*, nota 62, p.51.

<sup>854</sup> «In classical mythology, jealous gods exercise their blind or malign cruelties even on their worshippers (this outrage obsesses Euripides)» Steiner, *op. cit.*, p. 5. A proposição seguinte também é universal e afirmativa: «The plays of Euripides ironize divine intervention, arguing the malignity or even impotence of deities whose ethical perceptions, whose intellectual insights, have begun to lag behind those of homo sapiens», *ibidem*, p. 6. Portanto, a representação tradicional dos deuses começava a recuar como arcaica diante do advento de uma nova moral. Repare-se que o friso dos deuses que Eurípides esculpe nas suas peças tem o traço clássico, homérico. Assim pensa M. Wright: «Euripides' gods, like Homer's, are omnipotent, capricious, cruel and unfathomable» (Wright, M. 2005 *Euripides' Escape-Tragedies. A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians*. p. 383).

transportes místicos do crente que se entrega com toda a sua alma à divindade. A oração de Hipólito a Ártemis (vv. 74-87) solta os acordes de uma relação íntima, de cariz interpessoal: desvela uma alma que afanosamente procurou o dom puro e sem mácula, condigno da divindade que extaticamente adora. Reversamente, Hipólito pensa-se a si próprio como uma alma de escol, o único a possuir o privilégio de ouvir a voz da deusa.

Também a ária em que Íon saúda o sol nascente, expande a dedicação intemerata e sem reservas de uma alma genuína e ingenuamente crente<sup>855</sup>. Sem dúvida, Eurípides empregou-se a fundo para cinzelar a moldura estilística apropriada à sublimidade de tal conteúdo. É evidente que se podem detetar em ambas as orações fios que empolam a lisura do tecido: Hipólito entremeia na sua prece a aristocrática pretensão de, formado completamente pela *physis*, nada precisar de aprender (v. 80); em *Íon*, salienta-se a reiteração do protagonista homónimo de referir-se a Apolo como «pai» (vv. 110, 135-140), o que sugere que o autor deseja fixar a atenção do público para uma eventual paternidade, em sentido próprio, do deus. Porém, foram preces compostas para tragédia e não para um ofício divino num templo, portanto, com adequado potencial dramático e com reflexos espirituais das personagens que as proferem.

Passando de um sujeito individual para um sujeito coletivo, no plano das preces, há que mencionar as intervenções do tíaso das Bacantes asiáticas, na peça homónima, sobretudo o párodo que, segundo a análise de Festugière, se desenrola numa estrutura característica dos hinos de culto. Sondando mais profundamente a «radiografia» do párodo, Dodds, na linha de Deichgräber, pensa que a respetiva grande ode poderá ter sido plasmada sobre um autêntico hino de culto a Dioniso<sup>856</sup> tal é o vigor, a frescura e a intensidade que a oração ressumbra. Não é então deslocado supor que Eurípides compreendia os suspiros do coração religioso, dado o fulgor poético com que reveste a sua expressão.

Pode-se objetar que está no âmbito das possibilidades de um autor talentoso, «bookish» como Eurípides, elaborar esse tipo de poesia religiosa sem implicação sentimental e pessoal do seu criador<sup>857</sup>. O poeta é um fingidor... Porém, como se diz que

---

<sup>855</sup> Segundo F. Lourenço, esta monódia representa uma das mais conseguidas e esmeradas expressões de poesia grega, tal o virtuosismo que apresenta (*Hipólito*, nota 6, p. 42).

<sup>856</sup> Cf. Rocha Pereira *As Bacantes*, nota 14, p. 43.

<sup>857</sup> Também a profusão de lendas etiológicas foi tida como evidência da erudição do tragediógrafo, o resultado não das suas crenças senão das suas investigações. Cf. François Juan 1995 «Les Legendes Etiologiques Chez Euripide»: «Car l'énoncé de *aition* ne serait pour lui qu'une manière de témoigner, dans ce domaine des mythes et des rites, d'une vaste culture, fondée en partie sur les ressources de sa fameuse bibliothèque», *ibidem*, p. 142. Por outro lado, o imperativo mítico a que Eurípides não escapa condu-lo,

a ode a Atenas entoada pelo Coro no terceiro estásimo (vv. 824-845) de *Medeia* sobressai pela sua beleza, e que essa dobra poética prova o amor que Eurípides nutria pela sua pátria, sede da sabedoria e das Musas<sup>858</sup>, também se pode dizer que a beleza estilística das preces referidas pode, de algum modo, indicar que o dramaturgo conheceu a vivência do crente «tradicional», aspirou o perfume da veneração e adoração da divindade; ou, ao menos, que possuía capacidade de empatia com a emoção religiosa para a poder expressar. Porém, como já foi referido, é conspícua a desilusão que, seja Hipólito, seja Íon experimentam em relação às divindades que veneraram. Essa trajetória, que parte do encanto religioso e termina na decepção, contém uma mensagem relativa à religião ou, em particular, à religião olímpica? As autênticas ânsias religiosas já não encontravam resposta na religião tradicional?

Sublinhamos que nas personagens Íon e Hipólito (mais evidente no primeiro que no segundo) e também no Coro das Bacantes (no drama homónimo) o impulso religioso, na sua nascente humana ou psicológica, é visto positivamente. A ambiguidade reside sobretudo nos «objetos» da veneração religiosa, nos deuses.

Contudo, há passagens da obra de Eurípides em que são apontadas motivações psicológicas e morais menos nobres do fenómeno religioso. Em *Ifigénia entre os Tauros*, é um impulso de credulidade, de ignorância perante o desconhecido que leva os Tauros a divisar *daimones* em dois estrangeiros numa gruta das suas praias até que um dos pastores realiza, rindo, que se trata de homens (vv. 260 e ss.). Nesse riso, alegam os

---

como no final de *Helena*, a fazer intervir Atena, menos como *dea ex machina* para resolver a intriga, do que para explicar a fundação do culto da divindade, «cultos que o seu público conhecia e amava» (cf. Lesky, *História...*, p. 417). Por outras palavras, o tragediógrafo dá a impressão de construir os dramas para, simplesmente, explicar a origem, a história (*mythos*) que está por detrás de um culto, de um santuário...

<sup>858</sup> Vide Rocha Pereira «Introdução» *As Bacantes*, nota 2, p. 9. A helenista portuguesa refere a análise a que Pucci (1980) submete a ode, tributária de Derrida e outros estruturalistas, e as inferências demasiado especulativas que ele retira quando a explicação é, em vez, bem mais chã («Em nosso entender, a “feminilidade” [da ode] deriva apenas da prática da religião grega, documentada desde Homero e Hesíodo, de divinizar abstrações», *ibidem*). O livro, no entanto, é interessante por entender a tragédia, e a poética de Eurípides, como uma tentativa metafísica de, representando a dor e a crueldade humanas, infundir na audiência a capacidade de controlar, de «pôr à distância» a violência brutal do mundo exterior. É a ânsia que a Ama de *Hipólito* exprime («E contudo era bom/ sarar com cantos os mortais») e cujo objetivo a tragédia de Eurípides pretenderia atingir, como «a song aiming at the paradoxical kerdos of tears as medium for grief», Pietro Pucci 1980 *The Violence of Pity in Euripides' Medea*, p. 28. Porém, a tentativa da tragédia de constituir-se como um refúgio (que esse *locus amoenus* da ode de Atenas, jardim das musas e da sabedoria simbolizará, como aspiração e meta) dos horrores terríveis da vida, esse controlo, esse bálsamo, acabam por fracassar. Como dizia a Ama: «entre os mortais, nem um descobriu/ como fazer cessar/ com a musa e o canto multíssonos/o horrível desgosto..., vv. 195 e ss. Trata-se de um conceito de tragédia de evidente extração nietzschiana: a ideia da obra de arte como tentativa de apor uma forma à terrível exuberância anárquica da vida, de lançar um véu sobre o fundo do abismo, oferecendo um remédio artístico para a náusea de contemplar uma realidade horrível e absurda, a que cabe, porém, a última palavra.

ironistas, se revia o próprio Eurípides, que repõe o humano ou o natural onde a superstição engendra espíritos e deuses.

Reconsiderando o fragmento de Belerofonte, veja-se a seriação de razões desdobradas para mostrar a ausência de justiça divina no mundo. O desconcerto é manifesto: a tirania mais vil (v.16) que massacra multidões, arrebatou propriedades, transgride juramentos, pilha e tala cidades (vv. 17-19), cobre-se daquela prosperidade de que cidades piedosas e pacíficas se veem privadas (vv. 5-9). Acresce que pequenas cidades que honram os deuses são obrigadas a submeterem-se a cidades ímpias que dispõem de maior força bélica (vv. 10-12)<sup>859</sup>. Por outro lado, Belerofonte expõe ao Coro o caso do homem preguiçoso que reza aos deuses em vez de trabalhar para modificar a sua condição, sugerindo assim que certas orações são completamente inúteis e que a religião pode desempenhar o papel ilusório de substituição do esforço humano. O efeito da religião seria similar ao da doença em certo tipo de homens, se dermos fé a uma sentença atribuída a Antifonte: «"A doença é uma festa para os homens cobardes", pois não têm que sair para labutar»<sup>860</sup>.

Partilhará o dramaturgo da visão de Belerofonte e propugnará o ateísmo? Ora, Eurípides demonstra mais uma vez que é o poeta do paradoxo. O enredo da peça infirma radicalmente a ideia da inexistência dos deuses. Comparando com *Íon* e *Hipólito*, bem podemos afirmar que aqui a desilusão corre em sentido contrário, está revirada. Com efeito, acicatado pela ausência de justiça no mundo, Belerofonte assalta os céus para tirar a limpo se existem ou não os deuses. E os deuses afirmam estrondosamente a sua existência, a expensas do herói. Zeus considerou ímpia tal ousadia e estralejou os céus com o seu trovão, fazendo com que o herói mordesse o pó da terra. Belerofonte pertence à estirpe dos *contemptores divum*, como Penteu, sendo devidamente castigado. Deste ponto de vista, Eurípides é perfeitamente tradicional. Onde não é tradicional é, como se tem visto, nos argumentos que algumas personagens proferem em certos momentos da ação dramática. Ele põe nos lábios das personagens estados de alma e sentenças tingidos de uma cor «moderna».

Nesta linha das originalidades do dramaturgo, para Jon D. Mikalson, apenas em Eurípides, na sua «satyr play» *O Ciclope* (enquanto tal, a peça, nota o autor, apresenta

---

<sup>859</sup> As razões invocadas por Belerofonte, razões de ordem moral, não filosófica ou especulativa, aproximam esta personagem de Diágoras de Melos, cognominado de o ateu, no tempo de Aristófanes, que justificava o seu ateísmo pela maldade que reinava no mundo (cf. Guthrie, *Les Sophistes*, pp. 243, 244).

<sup>860</sup> [125 B., S.] Estobeu, 3, 8, 18 (*Sofistas: Testemunhos e Fragmentos*, p. 230).

mais afinidades com a comédia do que com a tragédia) deparamos com uma personagem que, ao rezar, ameaça deixar de acreditar nos deuses ou no seu poder se não for atendido<sup>861</sup>. Se Zeus *Xenios* não ajudar Ulisses, não é deus nem é nada (vv. 354-5) e se Hefestos e Hipno não o socorrerem então é a *tyche* que deve ser considerada um deus e a ela outorgada a primazia sobre os olímpicos (vv. 599-607)<sup>862</sup>.

Nessa linha também, em *As Fenícias*, Jocasta permite-se exortar Zeus à sabedoria (vv. 84-87) no termo da sua oração a impetrar um entendimento entre Etéocles e Polinices. Não são formulações que questionem a existência dos deuses, mas a sua sabedoria. Ou a sua justiça, como sucede neste passo de *Orestes*: «Orestes: É Febo, porque foi ele que me ordenou que executasse a morte da minha mãe. Menelau: Como fraco conhecedor que é da retidão e da justiça. Orestes: Somos escravos dos deuses, sejam como forem esses deuses». Menelau: E então Lóxias não acode ao teu infortúnio? Orestes: Demora! Mas a divindade é assim por natureza»<sup>863</sup>. Julgamos que o tom exasperado deste verso «Sejam lá o que forem esses deuses» está no mesmo cumprimento de onda do célebre verso 885 d' *As Troianas* «Quem és tu, Zeus, é difícil sabê-lo!». Nem mesmo Lefkowitz encontraria naquela *locutio* «sejam lá o que forem os deuses» respeito pela inefabilidade dos nomes divinos.

Ou a sua moralidade: a crítica «moralista» dos deuses encontra expressão convincente no seu teatro. A este respeito, é inevitável citar-se o vitupério aos deuses pronunciado por Héracles, alvo das insídias de Hera: «Que os deuses se entreguem a amores culpados é algo que eu recuso, como não posso acreditar, nem nunca poderei, que se aprisionem uns aos outros com cadeias, ou que se tiranizem entre si. Um deus, se é realmente um deus, é isento de ambições. Essas são histórias miseráveis de poetas» (*H. F.*, 1341-1346)<sup>864</sup>. Escusado será transcrever os reparos indignados de Íon que também se recusa a acreditar que Apolo seduza e abandone donzelas ou minta no seu

---

<sup>861</sup> «Only in Euripides' *Cyclops*, a satyr play with greater affinity to comedy than tragedy, do we find a character who, as he prays, threatens that, if his prayer is not answered, he will cease to believe in the god or his power». Mikalson, Jon D. 1989 «Unanswered Prayers in Greek Tragedy», p. 94.

<sup>862</sup> Porém, as orações de Ulisses acabam por ser atendidas. A natureza da peça não autoriza, contudo, a que se retirem conclusões particularmente «sérias» do desenvolvimento do seu enredo. Acresce que autor ressalva que «Greek tragedians, unlike Christian writers, were not fundamentally concerned to demonstrate the power of prayer, i.e., the causal relationship between prayer and event», Jon D. Mikalson, *op. cit.*, p. 95. Relembre-se que, em *Hécuba*, a suspeita do primado da *fortuna imperatrix mundi* sobre o desígnio divino é levantada pelo arauto aqueu Taltíbio ao ter diante de si as desgraças da antiga rainha de Troia e inimiga da sua raça (vv. 488-491).

<sup>863</sup> Augusta F. de Oliveira e Silva 1982 *Eurípides: Orestes*, pp. 63, 64 .

<sup>864</sup> Tradução de M<sup>a</sup> de Fátima Sousa e Silva 1997 *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, p. 188.

oráculo. Num registo inteiramente diferente, a Ama de Fedra lembra os amores de Zeus por Sémele e (pois é uma mulher, a sua senhora, que quer persuadir), a paixão da deusa Aurora por Céfalos (vv. 451 e ss.), vincando que até os deuses se inclinam ao império de Eros, escamoteando os rigores do dever.

Contudo, importa reter que Hércules acaba por submeter-se ao *status quo*, acaba por acatar, se bem que relutantemente, a Ordem de que Hera faz parte<sup>865</sup>. Hera não perde a face. Não perdem a face também Afrodite ou Ártemis em *Hipólito*, por falar de deusas. Também Íon acaba por render-se e conviver com a impureza divina. As magoadas observações de Cadmo d' *As Bacantes* («Não devem os deuses igualar a sua ira à dos mortais», v. 1348) e do servo de *Hipólito* («Pois os deuses devem ser mais sensatos que os mortais», v. 120), que se poderiam coordenar numa só frase (Não devem os deuses igualar a sua ira à dos mortais, pois os deuses devem ser mais sensatos que os mortais) modulam em tom mais elegíaco essa amargura com deuses, ora demasiado humanos, ora demasiado divinos (humanos na suscetibilidade e na prontidão à vingança, divinos na inclemência e impassibilidade). Neste contexto, as consabidas «novas» orações, já referenciadas, designadamente, em *Hécuba* (vv. 799-805), em que a protagonista invoca uma lei universal, que precede as orações aos próprios deuses ou em *As Troianas* (vv. 884-888), em que a mesma esposa de Príamo apela a Zeus, designando-o como uma espécie de necessidade da natureza, uma força cósmica em vez de um deus antropomórfico, indiciam caminhos novos e não tradicionais de interpelar a divindade.

As passagens referidas nos anteriores parágrafos permitem a leitura de que o teatro de Eurípides ajunta, a insatisfações antigas com a religião tradicional, perplexidades modernas, abrindo-se a novas sensibilidades religiosas ou filosóficas que fermentavam na sociedade do seu tempo. No seu todo, a obra do tragediógrafo oferece uma variedade de situações em que, ao lado de expressões convencionais de religiosidade, afloram outras de cunho moderno, que desbordam já do quadro da religião olímpica. «Muitas formas há do divino»...

Mas os deuses continuam lá, contudo: aliás «the frequency with which Euripides portrays in his dramas the gods and their actions» leva-nos a concluir, não que dos três

---

<sup>865</sup> «Euripidean drama presents a world that is not only painful and unfair, but also random and complex. Hard, simple truths are not to be found in his plays. In *Herakles* he suggests as vividly as he can the cruelty and perhaps even the absurdity of the traditionally viewed divinities who act in this world. But he does not speak with the clear voice of a Xenophanes», Halleran, Michael R. 1986 «Rhetoric, Irony, and the Ending of Euripides' "Herakles"», p. 181. Fazemos nossas as palavras deste crítico: Eurípides nunca é claro!

dramaturgos «it is Euripides who makes his audience most keenly aware of the gods' interest in human affairs», como advoga Lefkowitz<sup>866</sup>, senão que a temática religiosa era decisiva para ele, e para a fábrica do seu teatro. Um refinado «agnosticismo» sobre a questão religiosa em Eurípides é concluir que ele quis deixá-la indecisa e «indecidível». Para R. G. A. Buxton, em passagens d' *As Bacantes* e em toda a obra de *Héacles (H. F.)* o entrelaçado entre o fator humano e o divino é tão emaranhado que a resposta mais fiel à evidência do texto é «to admit to bafflement»<sup>867</sup>, isto é, assentir no impasse e na ambiguidade

Do grande fresco da sua obra, se poderá retirar que Eurípides terá conhecido (ou empatizado com) a experiência da fé para a vazar em personagens como Íon ou Hipólito<sup>868</sup>, que pintou alguns deuses com cores bem mais cruas que as de Ésquilo ou de Sófocles, que os converteu em autênticas *personae dramatis*, independentes e ativas, que deixou ressoar em algumas passagens expressões de cariz filosófico e especulativo, que, na sua peça final, parece defender a inevitabilidade do fenómeno religioso e da inutilidade, e do perigo, de o reprimir, escolhendo contudo para ilustrar essas ideias o equívoco deus Brómio o qual, tendo assento no panteão olímpico, sendo destacadamente cultuado em Atenas, parece vir sempre de fora, parece ter algo de irredutivelmente não grego.

O nosso palpite é que Eurípides foi um homem religioso no sentido de que, primeiro, a religião lhe interessava sumamente: o recorrente motivo de encenar aflitos e desesperados a refugiarem-se junto de santuários, como última tábua de salvação (*Andrómaca, Os Heraclidas, As Suplicantes, Héacles, Helena...*), pode indicar, além do propósito de engendrar um dramatismo e um patetismo mais carregados, a vontade de pôr à prova o providencialismo divino; segundo, que compreende a ânsia de sentido e de ordem que desencadeia o ímpeto religioso, e o conforto que a fé religiosa pode proporcionar em momentos de provação; por outro lado, tudo aponta para que não fosse um homem religioso convencional da época, venerando placidamente os deuses. Estas três notas entrançam-se no seguinte lamento de Hécuba, em *As Troianas*: «Ó deuses! Fracos são os aliados que eu invoco, mas ao menos há qualquer coisa na simples evocação dos deuses, quando um de nós suporta um destino miserando» (vv. 480 e

---

<sup>866</sup> Lefkowitz, *op. cit.*, p. 70.

<sup>867</sup> Cf. Buxton, R. G. A. 1988 *Bafflement in Greek Tragedy*, p. 48.

<sup>868</sup> É credível que, na juventude, Eurípides tenha servido Apolo Zostério como dançarino e portador da tocha, cf. Lesky, *História da Literatura Grega*, p. 392.



ss.)<sup>869</sup>. É essa «qualquer coisa na simples evocação dos deuses» que obsessiona o filho de Salamina.

Para alguns autores, os deuses de Eurípides são símbolos de forças poderosas, elementais, que escapam ao poder do homem de controlar ou de agir através de preces e rituais<sup>870</sup>. Mas se eram assim porque se mostravam desiludidos Cadmo, o servo de Hipólito, Creúsa, Hécuba, etc? É porque achavam que os deuses, a existir, são contactáveis, podem ser nomeados e exortados, estando no seu poder intervir no mundo humano, devendo socorrer segundo a justiça<sup>871</sup>. O anónimo não é interpelável. Ele era então um homem inquieto.

Temos consciência de que tudo isto é amplamente conjuntural. É evidente que nunca podemos saber seguramente se Eurípides, em pessoa, acreditou de facto nos deuses, se deixou, e quando, de acreditar, ou se reverteu à fé que negara. Não há documentos biográficos conclusivos sobre essa matéria. Não escreveu nenhum diário, nem quaisquer confissões como Santo Agostinho ou Rousseau. Temos consciência, pela enésima vez, de que é tentador identificar pronunciamentos de personagens com as opiniões do autor, tendo, repare-se, caído em tentação dois parágrafos atrás! Enquanto dramaturgo, ele é polifónico. Daí que ele, Eurípides, valha sobretudo como dramaturgo, como criador de personagens, situações e enredos trágicos, e não tanto como pensador ou filósofo com uma visão sistemática e coerente do mundo.

Porém, achamos que o dramaturgo aspirou a mais do que criar boas histórias de palco. Também se quis «expressar». Não há forma sem fundo. Repetidamente se tem criticado a perspectiva funcionalista da arte pela arte que acha que o que interessa é o jogo dramático, o modo como se concatenam situações e como se entrecrocaram caracteres, e tudo o mais é supérfluo ou presa de falácia, visto que, a nosso ver, fecha a obra, um jogo autotélico, ao autor e ao público. Além de que tal teoria «autonomista» seria dificilmente

---

<sup>869</sup> É tanto mais significativa essa «confissão» da personagem quanto mais «revoltada» ela se manifesta (A. Burnett chega a afirmar, deste carácter, que a rebeldia contra os deuses constitui o seu traço ético mais saliente, cf. Rocha Pereira 1996 «Introdução» *As Troianas*, nota 11, p. 17).

<sup>870</sup> Cf. Zuntz, G. 1955 *The political plays of Euripides*, p. 20: «There are gods: powerful impersonations of the uncontrollable forces that make mankind their sport. No prayers reach them», apud Jon D. Mikalson, *op. cit.*, nota 98, p. 95.

<sup>871</sup> É oportuno recordar que Trasímaco terá dito, segundo um escoliasta do *Fedro*, Hermias (fr. 8 DK) que «os deuses não dão atenção aos assuntos humanos ou não teriam negligenciado o maior dos bens entre os homens: a justiça» (*Sofistas: Testemunhos e Fragmentos*, p. 182).

compreensível à época (o que importa é a obra ser artisticamente conseguida, funcionar em termos estéticos)<sup>872</sup>.

Passando para a audiência e o público, a *maneira* dramática de Eurípides pode bem refletir as contradições que a sociedade sua coetânea manifestava no domínio fulcral da religião. A controvérsia de que ele foi alvo enquanto vivo atesta que ele tocou nas contradições espirituais, vivas, da sua época. Não é necessário supor a dualidade de marca verriana, que distingue camadas de sentido num mesmo texto (o subtexto camuflado no texto, descortinável a quem fosse dotado, ao tempo e agora, de espírito irónico), mas tão só admitir que, em certas passagens (e consideradas no seu valor facial, e tendo em devida conta o contexto dramático), se refletem tendências intelectuais e espirituais da sua sociedade. Reflete-se a visão da maioria, culturalmente e societalmente religiosa, mas também setores da sociedade ateniense cuja ligação à tradição estava a esboroar-se no aspeto religioso e em outros. E é neste ponto que entra a relação entre o dramaturgo e os sofistas. É legítimo falar da idade dos sofistas e, portanto, dizer que Eurípides escreve «na idade dos sofistas», isto é, na época em que setores da sociedade ateniense, inevitavelmente a «elite», são influenciados pelo seu pensamento e pela sua retórica ou que se reveem nelas. Esses sábios itinerantes eram como o fogo diante da estopa.

Em mutações culturais, é difícil identificar o inoculador do surto, o iniciador do primeiro impulso (se o ovo, se a galinha, no anexam popular); no caso, se elites da sociedade ateniense, se esses forasteiros. Sem visitar questões já abordadas, pode-se falar de sofistas no plural, não no sentido homogéneo de escola, senão no sentido em que indivíduos em estado de competição compartilham de um espírito comum.

Entre os traços comuns encontra-se a irreligião, menos na aceção de ateísmo militante (como se pode identificar na modernidade ocidental, sobretudo dos enciclopedistas em diante, como posição intelectual definida; ou no sentido paralelo de que o combate à religião oficial, «organizada», fosse o elemento propulsor principal da sua atividade intelectual), do que no sentido de não adesão às crenças da religião de estado e de apresentarem, comprovadamente, explicações filosófico-naturalistas dos

---

<sup>872</sup> M<sup>a</sup> Céu Fialho refere a tendência crítica que vê no teatro de Eurípides, não um veículo ou a crítica de mundividências, mas a exposição de um inescapável estado de tensão – *Spannungszustand* – entre homens ou entre o homem e o mundo e a teoria da arte pela arte que orienta estudos eurípidianos como os de M. Imhof (*idem*, «O sagrado em *As Bacantes* de Eurípides», nota 11, p. 443).

mitos. A presença e a atuação dos sofistas em Atenas testemunham uma sociedade em transformação, também no aspeto religioso.

Todavia, segundo as aparências, os deuses continuavam a pairar serenamente sobre a Atenas da segunda metade do século V: o tempo público era ritmado por cerimónias religiosas - festivais, sacrifícios e procissões. O crescimento político e económico da cidade-estado traduzia-se na construção e reconstrução de templos e santuários, de que se destacou o soberbo Pártenon. A política de obras públicas da altura não punha de lado a edificação de templos. O património dos valores tradicionais permanecia sólido, à primeira vista. Contudo, a expansão ateniense fez entrar em contacto o povo ático com cultos estrangeiros, gregos e bárbaros. O tema grego versus bárbaro que percorre parte da obra de Eurípides reflete de algum modo «esse choque de culturas». *Ad intra*, o afluxo de estrangeiros arrastava após si o culto de novas divindades que o elástico politeísmo ateniense ia integrando com a inauguração de novos festivais.

Também nesse ponto as peças de Eurípides são alusivas, rasgando uma janela sobre essa corrente: em *Cretenses*, o Coro de sacerdotes, na receção ao rei Minos, entoava um hino em que se amalgamam rituais e invocações: o Coro é iniciado no culto a Zeus do Ida, apresenta-se com vestes próprias de vegetarianos (pitagóricos? órficos?) e simultaneamente como um *bakchos*, participante em festins de carne crua em honra do noturno Zagreus; associa Reia, a mãe de Zeus, com Cibele e os Curetes<sup>873</sup>. É problemático que existisse um culto real tão sincrético e contraditório. Na economia dramática da obra, porém, a bizarraria caleidoscópica do hino prepara o surgimento do híbrido Minotauro ainda criança, donde se infere que esse combinado mitológico terá sido amalgamado para cumprir, em primeiro lugar, uma função de *performance* teatral.

Por outro lado, o poder e a riqueza tornavam a cidade de Atenas uma terra de oportunidades, por conseguinte, um chamariz para um tipo especial de estrangeiros, professores de ensino privado, à procura de fama e bem-estar: os sofistas. Os da primeira geração vieram todos de fora: Protágoras de Abdera, Górgias de Leontinos, Hípias de Élis e Pródico de Ceos. Chegaram para preencherem uma necessidade do regime democrático: a de dotar os aspirantes a chefes de competências de disputa verbal, de retórica e de oratória. É uma sociedade que perde, com a transição da cidade arcaica

---

<sup>873</sup>Ver Allan, William 2004 «Religious Syncretism: the new gods of Greek Tragedy». Afirma o autor que «Among the surviving tragedies it is those of Euripides which use syncretism most prominently, as befits that author's particularly overt interest in religious phenomena and religious history», *ibidem*, p. 147.

para a cidade moderna, o unanimismo e o caráter orgânico que distingue as sociedades tradicionais. O papel agregador da ideologia tradicional e arcaica estava a delir-se assim como o reinado dos Olímpicos. O processo, contudo, não foi o da rutura pois a maioria dos atenienses não via as suas instituições democráticas como um corte radical com o passado; não se comportaram como os jacobinos franceses que, querendo fazer *tabula rasa* do *ancién regime*, instituíram até um novo calendário, até um novo culto à deusa Razão.

Assim coexistem fenómenos tão díspares como o levar a palco uma peça como *Sísifo* (88 B 25 D-K) que publicamente propagava a ideia de que os deuses eram uma invenção astuciosa dos fracos para amarrar com a moral o poder natural dos fortes e dos privilegiados e a atribuição da derrota naval do general Nícias a uma inobservância de um preceito religioso, segundo a *vox populi*. Prótagoras podia exprimir um agnosticismo inequívoco sobre a existência dos deuses ao mesmo tempo que blasfémias públicas como a vandalização dos Hermes desencadeavam uma verdadeira onda de indignação pública. A condenação, ao exílio, mesmo à morte, por impiedade e ateísmo manifestados publicamente permanecia uma possibilidade real, inscrita na lei, como o processo de Sócrates demonstrará.

É portanto um tempo de crise, um tempo em que uma sociedade orgânica se vai desintegrando sem síntese à vista. Ora a obra de Eurípides testemunha esse tempo de crise, desenrolado sob o signo da incerteza, bem mais do que Sófocles que lhe sobrevive, aliás. Nela reflete-se, ou refrata-se, um verbo que convém melhor ao género de mediação da tragédia, a vida intelectual e religiosa dos atenienses.

Mais uma vez, como notava Lefkowitz, a frequência de alusões aos deuses, de elementos religiosos no teatro de Eurípides é incontestável. Abundam epifanias de deuses, rituais, hinos, sacrifícios e orações. Não são só referidos Apolo e Atena ou Zeus, mas também os ctónicos, mas também abstrações divinizadas como o Tempo e a Justiça, mas também orações aos mortos. Espreita já a *tyche*, concorrendo com os deuses, anunciando um aspeto espiritual do helenismo muito conhecido<sup>874</sup>. O caráter «bookish» do teatro de Eurípides revela-se num cuidado pelo pormenor que se torna precioso para o historiador do paganismo ou para o sociólogo da religião grega. Porém, nunca se deve

---

<sup>874</sup> Sobre a *tyche* helenística, ver a síntese de Kajanto 1981 «Fortuna», pp. 527-528 apud Leão 2010 *Tychè, Kairos et Chronos dans le Phocion de Plutarque*, p. 186. A popularidade da *Tyche*, traduzida por profusa presença na literatura helenística, deveu-se a dois fatores: o vácuo criado pelo desvanecimento da religião olímpica («The Olympic gods were rapidly losing ground») e as convulsões político-sociais criadas pela gesta de Alexandre.

perder de vista que se trata de uma *fonte literária*, a que se sobrepõem as características peculiares, escorregadias, do género dramático. E que também se trata de um exemplar eminente de tragédia ática que glosa matéria mítica com enredos conhecidos embora admitindo versões diferentes. Estes truísmos servem para advertir que a obra do tragediógrafo representa uma fonte indireta, complicada por mediações de género, de ficção e de autoria, da sociedade coetânea. Uma sociedade que cunha a moeda corrente com a efígie dos deuses, uma efígie que, todavia, já não tem o mesmo valor para toda a gente<sup>875</sup>.

As teses de Kovács, de Burnett e de Lefkowitz servem para corrigir os excessos anacrónicos da imagem de um «Eurípides» vanguardista, preconizando um teatro de intervenção que, entre outros, tomasse a religião tradicional como alvo de denúncia e corrosão. Como já assinalava Aristóteles, aprovadoramente – ele que conhecia certamente toda a sua produção teatral –, a maioria das tragédias de Eurípides acabava em desgraça, o que não se afigura consentâneo com essa imagem de um Eurípides progressista e revolucionário. Teria que acreditar na possibilidade de um mundo melhor, na eficácia da rutura com a sociedade que se herda e em uma natureza humana educável e reformável, pontos que mais ou menos explicitamente constam do credo progressista, independentemente dos programas concretos de ação, que variam segundo as escolas.

Na sua obra disponível, parece-nos, ao invés, um autor mais realista que utopista. E recordaremos outra afirmação capital do Estagirita: Sófocles pintava os homens como eles deviam ser, Eurípides como eles efetivamente eram. É essa impressão que permite a Steiner afirmar que sem Eurípides, sem *As Bacantes*, não conheceríamos a «tragédia absoluta». A condição trágica do ser humano é inapelável: o mundo humano é um mundo partido. Os homens são efetivamente seres fraturados cuja cura é desconhecida. Não há dialética ou retórica que cirza o rasgão interno do ser humano, que encha de felicidade as

---

<sup>875</sup> Como não ver a *República* de Platão também como um documento de época, também nesta área? Os pareceres de Trasímaco e, após a saída de cena do sofista, os de Gláucon e de Adimanto, irmãos de Platão (livro II) são apresentados como sintomáticos de difusas correntes de opinião: Sócrates mantém que a justiça deve ser amada por si mesma, independentemente das consequências; porém, *dizem* que os homens obedecem às leis por temor, para parecerem justos aos olhos da sociedade; qualquer um agraciado com o anel de Gíges não deixaria de roubar, cometer adultério, etc. Adimanto ajunta, ao arrazoado de Gláucon, que os que predicam a justiça visam, além da reputação social, agradar aos deuses, evitando os castigos divinos neste e no outro mundo. Contudo, os deuses permitem que homens justos levem uma vida digna de dó, deixando em aberto a possibilidade de homens maus escaparem ao merecido castigo através de oferendas e sacrifícios. Neste caldo de cinismo e hipocrisia, não é de admirar o passo em frente encarnado por um Cálicles (do *Górgias*) que proclama abertamente o direito natural do mais forte, rindo-se de convenções e de deuses.

páginas da história. Ele foi reivindicado como um precursor do iluminismo, do secularismo e do igualitarismo. Provavelmente, teria as suas desconfianças diante dessas soluções promissoras. Teria reservas diante, quer da inerente lei do progresso da história, quer da crença correlativa de que a natureza humana ou a condição humana podem melhorar substancialmente. Provavelmente, acharia que alguma coisa poderia correr mal nas sociedades configuradas por essas ideologias progressistas.

Ou talvez Eurípides represente, tão só, mais um exemplar ilustre de um atavismo de raça: o «temperamento grego» permaneceu arcaicamente fatalista, irremediavelmente pessimista em relação ao tempo e ao futuro.

## Bibliografia

Abrahamson, Ernst L. 1952 «Euripides' Tragedy of Hecuba», *Transactions of The American Philological Association*, nº 83, pp.120-129

Adams, David 1991 «Metaphors for Mankind: the development of Hans Blumenberg's Anthropological Metaphorology», *Journal of the History of Ideas*, vol. 52, nº 1, pp. 152-166

Adkins, A. W. H. 1960 *Merit and Responsibility: a Study of Greek Values*, Oxford, Clarendon Press

Adkins, A. W. H. 1966 «Basic Greek Values in Euripides' Hecuba and Hercules Furens», *Classical Quaterly*, vol. 16, pp. 193-219

Adkins, A. W. H. 1973 «ἀρετή τεχνή, Democracy and Sophists: Protagoras 316 b – 318 d», *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 93, pp. 3-12

Aguiar e Silva, Vítor 1988 *Teoria da Literatura*, vol. I, Coimbra, Almedina

Allan, W. 1999/2000 «Euripides and the sophists: society and the theater of war», *Illinois Classical Studies*, vol. 24, 25 *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, pp. 145-156

Allan, W. 2004 «Religious Syncretism: the new gods of Greek Tragedy», *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 102, pp. 113-155

Amaral, Patrícia Matos 2003 *Do Paradigma ao Modelo: a relevância da metáfora para a compreensão do processo interpretativo*, Lisboa, Ed. Colibri

Anderson, Graham 1993 *The Second Sophistic: a Cultural Phenomenon in The Roman Empire*, London, Routledge

Appleton, R. B. 1918 «Euripides the Idealist», *The Classical Review*, vol. 32, nº 5/6, pp. 89-92

Aristófanes 1984 *As Nuvens*, Lisboa, Ed. Inquérito (prefácio, trad. e notas de Custódio de Magueijo)

Aristófanes 1988 *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, Coimbra, INIC, 2ª edição (introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva)

Aristófanes 1988 *Os Acarnenses*, Coimbra, INIC, 2ª edição (introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva)

Aristófanes 1996 *As Mulheres no Parlamento*, Coimbra, JNICT, 2ª edição (introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva)

Aristófanes 2004 *As Rãs*, Coimbra, CECH (trad. do grego, introdução e comentário de Maria de Fátima Sousa e Silva)

Aristóteles 2002 *Poética*, Madrid, Ediciones Istmo (prólogo, tradução e notas de Antonio Lopez Eire)

Aristóteles 2003 *Constituição dos Atenenses*, Porto, Fund. Calouste Gulbenkian (introdução, tradução e notas de Delfim Leão)

Aristóteles 2004 *Poética*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (pref. de Mª H. Rocha Pereira, trad. e notas de Ana Valente)

Arnaud, Ana Paula 2002 *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*, Coimbra, Almedina

Arva, Eugene L. 2008 «Writing the Vanishing Real: Hyperreality and Magical Realism», *Journal of Narrative Theory*, vol. 38, nº 1, Realism in Retrospect, pp.60-85

Bambrough, Renford 1960 «Plato's modern Friends and Enemies», *Philosophy*, vol. 37, nº 140, pp. 67-113

Bambrough, Renford (ed) 1968 *Plato, Popper and Politics: Some Contributions to a Modern Controversy*, New York, Barnes and Noble

Barbosa, Manuel e Inês de Ornelas e Castro (trad.e notas) 1993 *Górgias: Testemunhos e fragmentos*, Lisboa, Ed. Colibri

Barilli, Renato 1989 *Rhetoric*, Minneapolis, University of Minnesota Press

Barrett, James 1998 «Pentheus and the Spectator in Euripides' Bacchae», *The American Journal of Philology*, vol. 119, pp. 337-360

Barrett, James 2001 «Plato's "Apology": Philosophy, Rhetoric, and the World of Myth», *The Classical World*, vol. 95, nº 1, pp. 3-30

Barrett, W. S. (ed. com.) 1964 *Euripides: Hippolytus*, Oxford, Clarendon Press

Barthes, Roland 1979 «The death of the author» in Stephen Heath (ed) *Image, Music, Text*, London, Fontana

Benjamin, Walter 2005 *The Origin of German Tragic Drama*, London and New York, Verso



Bergmann, Linda Shell 1976 Recensão a «Flight to Canada by Ishmael Reed», *Chicago Review*, vol. 28, nº 2, pp. 200-205

Bineham, Jeffery L. 1990 «The Cartesian Anxiety in Epistemic Rhetoric: An Assessment of the Literature», *Philosophy & Rhetoric*, vol. 23, nº 1, pp. 43-62

Blachet, F. 1885 *De Aristophane Euripidos censor*, Estrasburgo

Blaklock, E. M. 1952 *The Male Characters of Euripides. A Study in Realism*, Wellington, N. Z., New Zealand University Press

Blank, David L 1985 «Socratics versus Sophists on Payment for Teaching», *Classical Antiquity*, vol. 4, pp. 1-49

Blomqvist, Jerker 1982 «Humane and Divine Action in Euripides' *Hippolytus*», *Hermes*, vol. 110, nº 4, pp. 398-414

Blumenberg, Hans 1987 «An Antropological Approach to the Contemporary Significance of Rhetoric», in Kenneth Baynes, James Cameron, and Thomas McCarthy (ed) *After Philosophy: End or Transformation*, Cambridge, MIT Press

Bongie, Elizabeth Bryson 1977 «Heroic Elements in the Medea of Euripides», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 107, pp. 27-56

Bowra, C. M. 1944 *Sophoclean Tragedy*, Oxford, Clarendon Press

Brandão, José Luís Lopes 2009 *Máscaras dos Césares teatro e moralidade nas Vidas suetonianas*, Coimbra, CECH

Brisson, Luc 1998 *Plato the Mythmaker*, Chicago, University of Chicago Press

Brun, Jean 1994 *Sócrates Platão Aristóteles*, Lisboa, Publicações Dom Quixote

Brunt, P. A. 1994 «The Bubble of the Second Sophistic», *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, vol. 39, pp. 25-52

Bürger, Peter 1993 *Teoria da Vanguarda*, Lisboa, Ed. Veja

Burian, Peter 1976 «Euripides the Contortionist», *Arion, New Series*, vol. 3, nº 1, pp.96-113

Burian, Peter (ed) 1985 *Directions in Euripidean Criticism: A Collection os Essays*, Durban, N. C., Duke University Press

Burke, Kenneth 1952 *A Rhetoric of Motives*, New York, Prentice Hall

Burke, Kenneth 1966 *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*, Berkeley, University of California Press

Burkert, Walter 1985 *Greek Religion*, Cambridge Mass., Harvard University Press [trad. port. 1993 *Religião Grega na Época Arcaica e Clássica*, Lisboa]

Burkert, Walter 1991 *Antigos Cultos de Mistério*, S. Paulo, Editora da Universidade de S. Paulo

Burkert, Walter 1991 *Mito e Mitologia*, Lisboa, Edições 70

Burnett, Anne Pippin 1962 «Human Resistance and Divine Persuasion in Euripides' "Ion"», *Classical Philology*, vol. 57, nº 2, pp. 89-103

Burnett, Anne Pippin 1970 «Pentheus and Dionysus: Host and Guest», *Classical Philology*, vol. 65, nº 1, pp. 15-29

Burnett, Anne Pippin 1971 *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford, Clarendon Press

Burnett, Anne Pippin 1983 «The virtues of Admetus» in E. Segal (ed) *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, pp. 254-271

Burnett, Anne Pippin 1998 *Revenge in Attic and Later Tragedy*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press

Buxton, R. G. A. 1988 «Bafflement in Greek Tragedy», *Métis*, vol. 3, pp. 41-51

Byers, Thomas B. 2011 «The Revenent», *Revista de Letras*, vol. 51, nº 2, pp. 9-27

Calogero, G. 1957 «Gorgias and the Socratic Principle *Nemo sua sponte peccat*», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 77, pp. 12-17

Capizzi, A. 1986 «La confluence des sophistes à Athènes après la mort de Périclès et ses conexions avec les transformations de la société attique» in Cassin, B. e Monique Canto (ed) *Positions de la Sophistique*, Paris, Vrin, pp. 167-178

Cassin, Barbara 1986 «Du faux ou du mensonge a la fiction (de pseudos a plasma)», in B. Cassin e Monique Canto (ed) *Positions de la Sophistique*, Paris, Vrin, pp. 3-19

Cassin, Barbara 1995 *L'Effet Sophistique*, Paris, Gallimard

Cassin, Barbara 2000 «Who's Afraid of the Sophists? Against Ethical Correctness», *Hypatia*, vol. 15, nº 4, pp. 102-120

Castelli, A. 2000 *The Mother of the Sophists. La tragédia nei trattati greci di retórica*, Milan, Edizioni Universitarie di Lettere Economica Diritto

- Castillo, P. G. 1997 «Retórica y Filosofía en Platón», in Congresso – A Retórica Greco-Latina e a sua Perenidade, vol. I, Coimbra, pp. 181-187
- Clay, Diskin 1982 «Unspeakable Words in Greek Tragedy», *The American Journal of Philology*, vol. 103, nº 3, pp. 277-298
- Cole, A. T. 1966 «The Apology of Protagoras», *Yale Classical Studies*, vol. 19, pp. 101-18
- Cole, A. T. 1972 «The Relativism of Protagoras», *Yale Classical Studies*, vol. 22, pp. 19-45
- Collard, Christopher (ed. com.) 1991 *Euripides: Hecuba*, Oxford, Warminster, Aris and Philipps
- Conacher, Desmond 1961 «Euripides' Hecuba», *The American Journal of Philology*, vol. 82, nº 1, pp. 1-26
- Conacher, Desmond 1998 *Euripides and the Sophists: Some Dramatic Treatments of Philosophical Ideas*, London, Duckworth
- Consigny, Scott 1996 «Edward Schiappa's Reading of the sophists», *Rhetoric Review*, vol. 14, nº 2, pp. 253-269
- Consigny, Scott 2001 *Gorgias: Sophist and Artist*, Columbia, University of South Carolina Press
- Croally, N. T. 1994 *Euripidean polemic. The Trojan women and the function of tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press
- Cropp, Martin, Kevin Lee, David Sansone (ed) 2000 *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Urbana, Illinois Classic Studies
- Crowley, Sharon 1979 «Of Gorgias and Grammatology», *College Composition and Communication*, vol. 30, pp. 278-85
- Crowley, Sharon 1989 «A Plea of the Revival of Sophistry», *Rhetoric Review*, vol. 7, pp. 318-334
- Crowley, Sharon 1990 «The First Sophists and Feminism: Discourses of The "Other"», *Hypatia*, vol. 5, nº 1, pp. 27-41
- Crowler, Sharon 2000 «Rhetoric and Feminism: Together Again», *College English*, vol. 62, nº 3, pp. 390-393
- Csapo, Eric e Slater, William J. 1994 *The Context of Ancient Drama*, The University of Michigan Press

Dale, A. 1954 «Introduction» *Euripides: Alcestis*, Oxford, Clarendon-Oxford University Press

Davidson, Donald 1990 «A Coherence Theory of Truth», in Alan R. Malachowski (ed) *Reading Rorty: Critical Responses to Philosophy and The Mirror of Nature (and Beyond)*, Oxford, Basil Blackwell

Décharme, P. 1893 *Euripide et l'esprit de son Théâtre*, Paris

Devereux, George 1970 «The psychotherapy scene in Euripides' Bacchae», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 90, pp. 35-48

Devereux, George 1985 *The Character of the Euripidean Hippolytos. An Ethno-Psychoanalytical Study*, Chico, California, Scholars Press

Diggle, J. 1981 Review de *The Trojan Trilogy of Euripides* by Ruth Scodel, *The Classical Review*, vol. 31, n° 1, pp. 106, 107

Diller, Hans 1983 «Euripides' final phase: the *Bacchae*» in E. Segal (ed.) *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, pp. 355-369

Dodds, E. R. 1944 (ed. com.) *Euripides: Bacchae*, Oxford, Clarendon Press

Dodds, E. R. 1959 (ed. com.) *Plato: Gorgias*, Oxford, Clarendon Press

Dodds, E. R. 1973 «Plato and the Irrational», in *The Ancient Concept of Progress and other Essays*, Oxford University Press, pp. 106-125

Dodds, E. R. 1973 «The Sophistic Movement and the failure of Greek Liberalism», in *The Ancient Concept of Progress and other Essays*, Oxford University Press, pp. 92-105

Dodds, E. R. 1983 «On Misunderstanding the Oedipus Rex» in E. Segal (ed) *Oxford Readings in Greek Tragedy*

Dodds, E. R. 1988 *Os Gregos e o Irracional*, Lisboa, Gradiva

Dubois, Page 1993 «Violence, Apathy and the Rhetoric of Philosophy», in Takis Poulakos (ed) *Rethinking the History of Rethoric: Multidisciplinary Essays on the Rhetorical Tradition*, Boulder, Westview Press

Dupréel, Eugène 1948 *Les Sophistes. Protagoras, Gorgias, Prodicus, Hippias*, Neuchâtel, Ed. Du Griffon

Easterling, P. E. 1977 «The infanticide in Euripides' Medea», *Yale Classical Studies*, vol. 25, pp. 177-191

Edelstein, Ludwig 1968 *The Idea of Progress in Classical Antiquity*, Baltimore, John Hopkins Press

Ehrenberg's, Victor 1954 *Sophocles and Pericles*, Oxford, Blackwell

Eire, A. López 1997 «Innovation y Modernidad de la Retórica Aristotélica» in Congresso – A Retórica Greco-Latina e a sua Perenidade, vol. I, Coimbra, pp. 57-134

Eire, A. López 2005 *La naturaleza retórica del lenguaje*, Número monográfico, *Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, Año V, nº 8-9

Ésquilo 1968 *As Suplicantes*, Coimbra, FLUC (prefácio, introdução, tradução e notas de Ana P. Q. Sottomayor)

Eurípides 1971 *Andrómaca*, Coimbra, CECH (introdução, versão do grego e notas de J. Ribeiro)

Eurípides 1975 *As Fenícias*, Coimbra, CECH (introdução, versão do grego e notas de M. Santos Alves)

Eurípides 1982 *Orestes*, Coimbra, CECH (introdução, versão do grego e notas de Augusta F. de Oliveira e Silva)

Eurípides 1991 *Medeia*, Coimbra, INIC (introdução, versão do grego e notas de M<sup>a</sup> Helena Rocha Pereira)

Eurípides 1992 *As Bacantes*, Lisboa, Edições 70 (introdução, versão do grego e notas de M<sup>a</sup> Helena Rocha Pereira)

Eurípides 1996 *As Troianas*, Lisboa, Edições 70 (introdução, tradução do grego e notas de M<sup>a</sup> Helena Rocha Pereira)

Eurípides 1996 *Hipólito*, Lisboa, Edições Colibri (introdução, tradução do grego e notas de Frederico Lourenço)

Eurípides 1996 *Íon*, Lisboa, Edições Colibri (introdução, tradução do grego e notas de Frederico Lourenço)

Eurípides 2000 *Os Heraclidas*, Lisboa, Edições 70 (introdução, versão do grego e notas de Cláudia R. C. Silva)

Eurípides 2006 *Suplicantes*, Coimbra, festea (introdução, tradução do grego e notas de José Ribeiro Ferreira)

Eurípides 2008 *Hécuba*, Coimbra (trad. de J. L. de Melo Coelho)

Eurípides 2009 *Tragédias*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda (coord. de M<sup>a</sup> de Fátima Sousa e Silva)

Eurípides 2011 *Tragédias*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda (coord. de M<sup>a</sup> de Fátima Sousa e Silva)

Evans, Arthur 1988 *The God of Ecstasy. Sex-Roles and the Madness of Dionysos*, New York, St Martin's Press

Ferreira, José Ribeiro 1985 «Aspetos políticos das *Suplicantes* de Eurípides», *Humanitas*, vol. XXXVIII, pp. 87-121

Festugière, A. J. 1956 «La signification religieuse de la parados des Bacchantes», *Eranos*, vol. 55, pp. 127-144

Feyerabend, P. 1988 *Contra o método*, Lisboa, Verso

Fialho, C. M. 1992 *Luz e Sombra no teatro de Sófocles*, Coimbra, INIC

Fialho, C. M. 1996 «Afrodite e Ártemis no Hipólito de Eurípides», *Mathesis*, vol. 5, pp. 33-51

Fialho, C. M. 1996 «Édipo em Colono: o testamento poético de Sófocles», *Humanitas*, vol. XLVIII, pp. 29-60

Fialho, C. M. 1999 «O Sagrado em *As Bacantes* de Eurípides», Porto, Fund. Eng. António de Almeida

Fialho, C. M. 1999 «Sobre o Trágico em *Antígona* de Sófocles» in Jabouille et alii, *Estudos sobre Antígona*, Lisboa, pp. 28-50

Fialho, C. M. 2006 «O motivo da Philia na *Medeia* de Eurípides», Braga, Centro de Estudos Humanísticos, pp. 53-64

Fialho, C. M. 2012 «Hipólito em Eurípides: construção de um protagonista», in C. A. Martins de Jesus, C. C. Filho, J. R. Ferreira (coord) *Hipólito e Fedra: nos caminhos de um mito*, Coimbra, CECH, pp. 25-30

Fialho, C. M. 2014 «El personaje de Tiresias en las *Bacantes* de Eurípides», in De Martino, F., Morenilla, C. (ed), *A la sombra de los héroes*, Bari, pp. 151-160

Fish, Stanley 1989 *Doing What Comes Naturally*, Durham, Duke University Press

Fletcher, Judith 2003 «Women and Oaths in Euripides», *Theatre Journal*, vol. 55, nº 1, pp. 29- 44

Foley, Helen 1980 «The Masque of Dionysus», *Transactions of the American Philological Association*, vol 110, pp. 107-133

Foley, Helen 1989 «Medea's Divided Self», *Classical Antiquity*, vol. 8, nº 1, pp. 61-85

Forti, Simona 2006 «The Biopoliticals of Souls: Racism, Nazism, and Plato», *Political Theory*, vol. 34, nº 1, pp. 9-32

Fowler, R. L. 1999 «Three places of *the Trachiniae*» in J. Griffin (ed) *Sophocles Revisited. Essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford, Oxford University Press

Fowler, R.L. 2000 «Greek Magic, Greek Religion» in R. Buxton (ed) *Oxford Readings in Greek Religion*, Oxford, Oxford University Press

Frazier, Françoise «Introduction» 2010 *Tychè et Pronoia: La marche du monde selon Plutarque*, Coimbra, CECH, pp. III-XXII

Frazier, Françoise et Delfim Leão (ed) 2010 *Tychè et Pronoia: La marche du monde selon Plutarque*, Coimbra, CECH

Freeman, Kathleen 1953 *The Pre-Socratic Philosophers: A Companion to Diels*, Oxford, Basil Blackwell

Fussi, Alexandra 2000 «Why is the “Gorgias” so Bitter», *Philosophy & Rhetoric*, vol. 32, nº 1, pp. 39-58

Futre, Marília Pulquério 1994 «Prece e Poesia no Hipólito de Eurípides», *Humanitas*, vol. XLVI, pp. 63-69

Gadamer, Hans 1980 «Plato and the poets», in *Dialogue and Dialectic: Eight Hermeneutic Studies on Plato* (trad. de P. Christopher Smith), New Haven, Yale University Press

Gagarin, M. 2002 *Antiphon The Athenian. Oratory, Law, and Justice in the Age of the Sophists*, Austin, University of University Press

Gardiner, Patrick 2004 *Teorias da História*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian

Garzya, Antonio 1961 *Studici su Euripide e Menandro*, Naples, G. Scalabrini

Genette, G. 1972 «La rhétorique restreinte» in *Figures III*, Paris, Ed. Du Seuil

Gersão, Teolinda 1983 «Prefácio», in *Dada Antologia Bilingue de Textos Teóricos e Poemas*, Lisboa, Publicações D. Quixote

Giannopoulou, Vasiliki 1990-2000 «Divine Agency and "Tyche" in Euripides' "Ion": Ambiguity and Shifting Perspectives», *Illinois Classical Studies*, vol. 24/25, Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century, pp. 257-271

Gibert, John C. 1997 «Euripides' Hippolytus Plays: Which Came First?», *The Classical Quarterly*, New Series, vol. 47, nº 1, pp. 85-97

Gill, Christopher 1986 «The Question of Character and Personality in Greek Tragedy», *Poetics Today*, vol. 7, nº 2, pp. 251-273

Giordano-Zecharya, Manuela 2005 «As Socrates Shows, the Athenians Did Not Believe in Gods», *Numen*, vol. 52, fasc. 3, pp. 325-355

Girard, René e Sandor Goodhart 1977 «Dionysus and the Violent Genesis of the Sacred», *Boundary 2*, vol. 5, pp. 487-506

Given, John 2009 «When Gods don't appear: Divine Absence and Human Agency in Aristophanes», *The Classical World*, vol. 102, nº 2, pp. 107-127

Goldhill, S. (ed) 2001 *Being Greek under Rome: Cultural Identity, The Second Sophistic and the Development of Empire*, Cambridge, Cambridge University Press

Greene, William Chase 1920 «The Spirit of Comedy in Plato», *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 31, pp. 63-123

Gregory, Justina 1985 «Some Aspects of Seeing in Euripides' 'Bacchae'», *Greece & Rome*, Second Series, vol. 32, nº 1, pp. 23-31

Gregory, Justina 1991 *Euripides and the instruction of the Athenians*, Ann Arbor, University of Michigan Press

Gregory, Justina 2002 «Euripides as Social Critic», *Greece and Rome*, vol 49, nº 2, pp. 145-162

Griffin, Jasper 1998 «The Social Function of Attic Tragedy», *The Classical Quarterly*, New Series, vol. 48, nº 1, pp. 39-61

Griffin, Jasper (ed) 1999 *Sophocles Revisited: Essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford, Oxford University Press

Gross, Daniel M. 2006 Recensão aos livros *Rhetorische Anthropologie: Studien zum Homo rhetoricus*, por Josef Kopperschmidt; *Homo inveniens: Heuristik und Anthropologie am Modell der Rhetorik* (Literatur und Anthropologie 19), por Stefan Metzger; Wolfgang Rapp; *Rhetorik und Anthropologie* (Rhetorik: Ein internationales Jahrbuch 23), por Peter D. Krause; *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, vol. 24, nº 4, pp. 436-440

Grube, George Maximilian Anthony 1935 «Dionysus in the Bacchae», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 66, pp. 37-54

Guthrie, W. K. C. 1976 *Les Sophistes*, Paris, Payot

Guthrie, W. K. C. 1977 *The Greeks and Their Gods*, London, Methuen (ed. original 1950)

Habermas, Jürgen 1990 *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Lisboa, Dom Quixote



- Habermas, Jürgen 2004, *Pensamento Pós-Metafísico*, Coimbra, Almedina
- Hacking, Ian 1999 *The Social Construction of What*, Cambridge Mass., Harvard University Press
- Halleran, Michael R. 1999, «Rhetoric, Irony, and the Ending of Euripides' "Herakles"», *Classical Antiquity*, vol. 5, nº 2, pp. 171-181
- Hallowell, John H. 1965 «Plato and his Critics», *The Journal of Politics*, vol. 27, nº 2, pp. 273-289
- Harrison, E. L. 1964 «Was Georgias a sophist?», *Phoenix*, vol. 18 , pp. 183-192
- Havelock, Eric 1957 *The Liberal Temper in Greek Politics*, London, Jonathan Cape
- Havelock, Eric 1982 *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*, Princeton, Princeton University Press
- Henrichs, Albert 2000 «Drama and Dromena: Bloodshed, Violence, and Sacrificial Metaphor in Euripides», *Harvad Studies in Classical Philology*, vol. 100, pp. 173-188
- Herbert, Edward 1953 «The Amazing Modernity of Euripides», *The Classical Journal*, vol. 48, nº 7, pp. 247-252
- Horcade, A. 2001 *Antiphon d'Athènes. Une pensée de l'individu*, Paris, Editions OUSIA
- Ickstadt, Heinz 1999 «Haunted by Ghosts of a Dream: Thomas Pynchon's "Mason & Dixon (for Peter Freese, who knows all about Pynchon and entropy)"» *Amerikastudien / American Studies*, vol. 44, nº 4, pp. 555-568
- Irwin, Terence 1979 «Introduction» in *Plato: Gorgias*, Oxford, Clarendon Press, pp. 1-12
- Jaeger, Werner 1947 *The Theology of the Early Greek Philosophers*, Oxford, Clarendon Press
- Jaeger, Werner 1989 *Paideia*, S. Paulo, Livraria Martins Fontes Editora
- Jameson, Fredric 1991 *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*, Durham: Duke University Press
- Jarratt, Susan 1987 «Toward a Sophistic Historiography», *PRE/TEXT*, vol. 8, pp. 9-26
- Jarratt, Susan 1990 «The First Sophists and Feminism: Discourses of the Other» *Hypatia*, vol. 5, pp. 27-41
- Jarratt, Susan 1991 *Rereading the Sophists: Classical Rhetoric Refigured*, Carbondale, Southern Illinois University Press

Jedrkiewicz, Stefano 1992 «Teatro attico e comunicazione di massa: Ipotesi di ricerca», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, vol. 42, n° 3, pp. 7-24

Jenkings, Richard 1980 *The Victorians and Ancient Greece*, Cambridge, Harvard University Press

Jouan, François 1995 «Les Legendes Etiologiques Chez Euripide», *Humanitas*, vol. XLVII, pp. 139-150

Kahn, Charles H. 1997 «Greek Religion and Philosophy in the Sisyphus Fragment», *Phronesis*, vol. 42, n° 3, pp. 247-262

Kerferd 1990 recensão a Romilly (J. de) 1988 *Les grands sophistes dans l'Athènes de Périclès*, *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 110, pp. 238, 239

Kerferd, G.B. 1955 «Gorgias on Nature or That Which is Not», *Phronesis*, vol.1, pp. 3-25

Kerferd, G.B. 1981 *The Sophists and their legacy*, Wiesbaden, Franz Steiner

Kerferd, G.B. 1984 «Le sophiste vu par Platon: un philosophe imparfait», in B. Cassin e Monique Canto (ed) *Positions de la Sophistique*, Paris, Vrin, pp. 13-25

Kerferd, G.B. 1984 *The Sophistic Movement*, New York, Cambridge University Press

Kestely, James L. 1993 «Violence and Rhetoric in Euripides' Hecuba», *PMLA*, vol. 108, n° 5, pp. 1036-1049

Khun, Thomas S. 1962 *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press

Kirk, G. S. e Raven, J. E. 1957 *The Presocratic Philosophers*, Cambridge, Cambridge University Press

Kirkwood, Gorgon M. 1947 «Hecuba and Nomos», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 78, p. 61-68

Kitto, H.D.F. 1954 «The Idea of God in Aeschylus and Sophocles» in *La Notion du Divin depuis Homère jusqu'à Platon: Entretiens sur l'Antiquité Classique*, Tome I; Vandoeuvres (Genève), Fondation Hardt, pp. 167-201

Kitto, H.D.F. 1990 *Tragédia Grega* (2 vol.), Coimbra, Arménio Amado (ed. original 1939)

Knox, Bernard M. W. 1964 *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, University of California Press

Knox, Bernard M. W. 1972 «New Perspectives in Euripidean Criticism», *Classical Philology*, vol. 67, nº 4, pp. 270-279

Knox, Bernard M. W. 1983 «The *Medea* of Euripides», in Erich Segal (ed) *Oxford readings in Greek Tragedy*, Oxford University Press, pp. 272- 93

Kovács, David 1987 *The Heroic Muse: Studies in the Hippolytus and Hecuba of Euripides*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press

Kovács, David 1993 «Zeus in Euripides' *Medea*», *The American Journal of Philology*, vol. 114, pp. 45-70

LaRue, Jene 1968 «Prurience Uncovered: The Psychology of Euripides' Pentheus», *Classical Journal*, vol. 63, pp. 209-214

Lawson-Tancred, H. 1998 *Plato's Republic and the Greek Enlightenment*, London, Duckworth

Leão, Delfim 2010 *Tyche, Kairos et Chronos dans le Phocion de Plutarque*, pp. 183-194 in Frazier et Leão (ed) *Tychè et Pronoia: La marche du monde selon Plutarque*, Coimbra, CECH

Leão, Delfim, M<sup>a</sup> do Céu Fialho, José Ribeiro Ferreira 2006 *Cidadania e Paideia na Grécia Antiga*, Coimbra, CECH

Lefévre, Henri 1975 *L'Idéologie structuraliste*, Paris, Éditions du Seuil

Lefkowitz, Mary R. 1984 «Aristophanes and other Historians of the Fifth Century Theater», *Hermes*, 112, pp. 143-153

Lefkowitz, Mary R. 1987 «Was Euripides an Atheist?», *SIFC*, vol. 5, pp. 149-166

Lefkowitz, Mary R. 1989 «“Impiety” and “Atheism” in Euripides' Dramas», *The Classical Quaterly*, vol. 39, nº 1, pp. 70-82

Leinieks, Valdis 1984 «Euripides' *Bakchai* 877-81=897-901», *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 104, pp. 178-179

Lesky, Albin 1971 *A Tragédia Grega*, S. Paulo, Ed. Perspetiva

Lesky, Albin 1995 *História da Literatura Grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian

Levett, Brad 2005 «Platonic Parody in the “Gorgias”», *Phoenix*, vol. 49, nº 3/4, pp. 210-227

Levinson, Ronald B. 1953 *In Defence of Plato*, Cambridge, Mass., Harvard University Press

- Lévi-Strauss, Claude 1958 *Anthropologie Structurale*, vol I, Paris, Plon
- Linforth, Ivan M. 1951 *Religion and Drama in "Oedipus at Colonus"*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press
- Lloyd, Michael 1984 «The Helen Scene in Euripides' *Troades*», *The Classical Quarterly*, vol. 34, nº 2, pp. 303-313
- Lloyd-Jones, Hugh 1956 *Zeus in Aeschylus*, *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 76, pp. 55-67
- Loenen, J.H.M.M. 1959 *Parmenides, Melissos, Gorgias*, vol. I, Assen, Pays Bas, Van Gorcum
- Loroux, Nicole 1985 *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette
- Lourenço, Frederico 1994 «Introdução e notas» *Íon*, Lisboa, Edições Colibri
- Lourenço, Frederico 1996 «Introdução e notas» *Hipólito*, Lisboa, Edições Colibri
- Lourenço, Frederico 2012 «Fedra e a sintomatologia da paixão», in C. A. Martins de Jesus, C. C. Filho, J. R. Ferreira (coord.) *Hipólito e Fedra: nos caminhos de um mito*, Coimbra, CECH, p. 31-36
- Lucas, F.L. 1923 *Euripides and His Influence*, «Our Debt to Greece and Rome» Series, Boston: Marshall Jones Company
- Lyotard, Jean Francois 1983 *Le différend*, Paris, Minuit
- Lyotard, Jean Francois and Jean Loup Thébaud 1985 *Just Gaming*, Minneapolis, University of Minnesota Press
- Magic Realism* 1997 (Editorial) *Philosophy*, vol. 72, nº 280
- Magnus, Bernd 1978 *Nietzsche' Existencial Imperative*, Bloomington and London: Indiana University Press
- Magnus, Bernd 1989 «Nietzsche and Postmodern Criticism», *Nietzsche-Studien*, vol. 18, pp. 301-316
- Mailloux Steven (ed) 1995 *Rhetoric, Sophistry, Pragmatism*, Cambridge, Cambridge University Press
- Maire, Gaston 1983 *Platão*, Lisboa, Edições 70
- Mansfeld, Jaap 1990 *Studies in the Historiography of Greek Philosophy* (cap. IV: «Historical and Philosophical Aspects of Georgias' "On What is not"»), Assen/Maastricht, Van Gorcum

- Marrou, H.I. 1976 *Do Conhecimento Histórico*, Lisboa, Editorial Aster
- Martin Cropp, Kevin Lee, and David Sanson (ed) 2000, *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Champaign, University of Illinois, Illinois Classic Studies 24, 25
- Martins, António Manuel 2004 «Nota de Apresentação a Pensamento Pós-Metafísico», in *Pensamento Pós-Metafísico* de Jürgen Habermas, Coimbra, Almedina
- McCominsky, Bruce 1992 «Disassembling Plato's critique of Rhetoric in the Gorgias (447a-466a)», *Rhetoric Review*, vol 11, nº 1, pp. 79-90
- McComiskey, Bruce 2002 *Gorgias and the New Sophistic Rhetoric*, Carbondale, Southern Illinois University Press
- McHale, Brian 1992 «Postmodernism, or the Anxiety of Master Narratives», *Diacritics*, vol. 22, nº 1, pp. 17-33
- Mendelsohn, Daniel 2002 *Gender and the City in Euripides Political Plays*, Oxford and New York, Oxford University Press
- Michelini, Ann N. 1989 «Neophron and Euripides' Medeia 1056-80», *Transactions of the American Philological Association*, vol. 119, pp. 115-135
- Michelini, Ann N. 1988 «The Unclassical as Classic: The Modern Reception of Euripides», *Poetics Today*, vol. 9, nº 4, pp. 659-710
- Michelini, Ann N. 1997 «Euripides: Conformist, Deviant, Neo-Conservative?», *Arion*, vol. 4, pp. 208-222
- Mikalson, Jon D. 1989 «Unanswered Prayers in Greek Tragedy», *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 109, pp. 81-98
- Miller, Bernard 1987 «Heidegger and Gorgian *Kairos*», in Charles W. Kneuper (ed) *Visions of Rhetoric*, Arlington, Texas: Rhetoric Society of America, pp. 169-184
- Miranda, Margarida 1995 «O "Horripilante", Objeto Estético n' As Bacantes de Eurípides?», *Humanitas*, vol. XLVII, pp. 198-216
- Mitchell, Robin N. 1991 «Miasma, Mimesis, and Scapegoating in Euripides' "Hippolytus"», *Classical Antiquity*, vol. 10, nº 1, pp. 97-122
- Morão, Artur 1991 «Metafilosofia», *Enciclopédia Logos*, vol. III, pp. 835-839
- Moss, Roger 1986 «The Case for Sophistry» in Brian Vickers (ed) *Rhetoric Revalued*, Binghamton, NY, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, pp. 207-224
- Mossman, J. 1995 *Wild Justice: a Study of Euripides' Hecuba*, Oxford, Clarendon Press

Murphy, James J. 2002 «La *Poética* de Aristóteles», in Aristóteles, *Poética*, Madrid, Ediciones Istmo (trad. Antonio López Eire)

Nazaré, Luisa 1997 «A Fúria de Medeia», *Humanitas*, vol. XLIX, pp. 61-84

Neel, Jasper 1988 *Plato, Derrida, and Writing*, Carbondale, Southern Illinois University Press

Neel, Jasper 1994 *Aristotle Voice: Rhetoric, Theory, Writing in America*, Carbondale, Southern Illinois University Press

Nongbri, Brent 2008 «Dislodging "Embedded" Religion: A Brief Note on a Scholarly Trope», *Numen*, vol. 55, fasc. 4, pp. 440-460

Norwood, Gilbert 1908 *The Riddle of the Bacchae: The Last Stage of Euripides Religious Views*, Manchester, University of Manchester Press

Norwood, Gilbert 1955 *Essays on Euripidean Drama*, Berkeley, University of California Press

Nussbaum, Martha C. 1986 *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, New York, Cambridge University Press

O'Sullivan, Neil 1995 «Pericles and Protagoras», *Greece and Rome*, vol. 42, nº 1, pp. 15-23

Oliveira, Francisco de 1990 «O conceito de Amizade de Homero a Aristóteles» *Platão: Lísis*, Coimbra, INIC, pp. 29-49

Oliveira, Francisco de 1993 «Teatro e Poder na Grécia», *Humanitas*, vol. XLV, pp. 69-93

Opstelten J. C. 1952 *Sophocles and Greek Pessimism*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company (trad. do holandês por J. A. Ross)

Orem, W. C. 1879 *The Frogs of Aristophanes*, Cambridge, Cambridge University Press

Palaver, Wolfgang e Gabriel Borrud 2010 «Violence and Religion: Walter Burkert and René Girard in Comparison», *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture*, vol. 17, pp. 121-137

Paley, F.A. 1872 *Euripides*, I, London, Whittaker (3 vol. 2ª ed.)

Parker, R. 2005 *Polytheism and Society at Athens*, Oxford, Oxford University Press

Partenie, Catalin e Tom Rockmore (ed) 2005 *Heidegger and Platon: Toward Dialogue*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press

Paz, Octavio 1974 *Los Hijos del Limo: del Romanticismo a la Vanguardia*, Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A.

- Pelling, C. (ed) 1997 *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford: Clarendon Press
- Pepper, S. P. 1942 *World Hypotheses: A Study in Evidence*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press
- Pereira, M. H. Rocha 1991 «Introdução e notas» *Eurípides: Medeia*, Coimbra, INIC
- Pereira, M. H. Rocha 1992 «Introdução e notas» *Eurípides: As Bacantes* Lisboa, Edições 70
- Pereira, M. H. Rocha 1993 *Estudos de História da Cultura Clássica. I Cultura Grega*, Lisboa
- Pereira, M. H. Rocha 1995 *Hélade*, Coimbra
- Pereira, M. H. Rocha 1996 «Introdução e notas» *Eurípides: As Troianas*, Lisboa, Edições 70
- Pereira, M. H. Rocha 1997 «Os Caminhos da Persuasão na “Ilíada”» in Congresso - A Retórica Greco-Latina e a sua Perenidade, vol. I, Coimbra, pp. 39-56
- Perelman, Chaïm e L. Olbrechts-Tyteca 1959 *La Nouvelle Rhétorique. Traité de l'Argumentation* (Collection «Logos»), Paris, PUF (trad. ingl. 1969 *The New Rhetoric: A Treatise on Argumentation*, University of Notre Dame Press)
- Perelman, Chaïm 1977 *L'Empire rhétorique: rhétorique et argumentation*, Collection «Pour Demain», Paris, Librairie Philosophique J. Vrin [trad. port. 1999 *O Império Retórico*, Porto, Edições Asa]
- Petruzzi, Anthony P. 1966 «Rereading Plato's Rhetoric», *Rhetoric Review*, vol. 15, nº 1, pp. 5-25
- Platão 1987 *Cármides*, Coimbra, INIC (introdução, versão do grego e notas de Francisco de Oliveira)
- Platão 1987 *Laques*, Coimbra, INIC (introdução, versão do grego e notas de Francisco de Oliveira)
- Platão 1989 *Hípias Maior*, Coimbra, INIC (introdução, versão do grego e notas de Sciappa de Azevedo)
- Platão 1990 *Lísis*, Coimbra, INIC (introdução, versão do grego e notas de Francisco de Oliveira)
- Platão 1991 *Górgias*, Lisboa, Edições 70 (introdução, tradução e notas de Manuel de Oliveira Pulquério)

Platão 1991 *Protágoras*, Lisboa, Edições Relógio d' Água (introdução, tradução e notas de A. P. Elias Pinheiro)

Platão 1996 *A República*, Porto, Fundação Calouste Gulbenkian (introdução, tradução e notas de M<sup>a</sup> H. Rocha Pereira)

Poole, Adrien 1976 «Total Disaster: Euripides' The Trojan Women», *Aris*, vol. 3, pp. 257-287

Popper, Karl 1945 *The Open Society*, vol. I, London, Routledge

Popper, Karl 1994 *The Myth of The Framework: In Defence of Science and Rationality*, (ed M. A. Naturno) London and New York, Routledge

Postman, Neil 1985 *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the age of Show Business*, New York, Viking

Poulakos, John 1983 «Gorgias' Encomium to Helen and the Defense of Rhetoric», *Rhetorica*, vol. 1, pp. 1-16

Poulakos, John 1983 «Toward a sophistic definition of rhetoric», *Philosophy and Rhetoric*, vol. 16, pp. 35-48

Poulakos, John 1984 «Rhetoric, the Sophists, and the Possible», *Communication Monographs*, vol. 51, pp. 215-226

Poulakos, John 1990 «Interpreting Sophistical Rhetorical: a Response to Schiappa», *Philosophy and Rhetoric*, vol. 23, nº 3, pp. 218-228

Poulakos, John 1990 «Interpreting Sophistical Rhetoric: A Response to Schiappa», *Philosophy and Rhetoric*, vol. 23, pp. 218-228

Poulakos, John 1995 *Sophistical Rhetoric in Classical Greece*, Columbia, University of South Carolina Press

Poulakos, John 1996 «Aristotle Voice, Our Ears», *College Composition and Communication*, vol. 47, nº 2, pp. 293-301

Poulakos, John 2006 «Testing and Contesting Classical Rhetorics», *Rhetoric Society Quarterly*, vol. 36, nº 2, pp. 171-179

Prieto, Maria Helena Ureña 1966 *Da Esperança na Obra de Eurípidés*, Lisboa, Imprensa de Coimbra

Pucci, Pietro 1980 *The Violence of Pity in Euripides' Medea*, Ithaca and London, Cornell University Press



Pulquério, Manuel de Oliveira 1987-1988 «Um testamento ideológico: "As Bacantes de Eurípides"», *Humanitas*, vol. XXXIX-XL, pp. 25-41

Rabinowitz, Nancy Sorkin 1993 *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women*, Ithaca and London, Cornell University Press

Ramalho, A. Costa 2004 «Prefácio» a Aristófanes *As Rãs*, Coimbra, festa

Rankin, Anne V. 1974 «Euripides' Hippolytus: A Psychopathological Hero», *Arethusa*, vol. 7, pp. 71-94

Rankin, H.D 1983 *Sophists, Socrates and Cynics*, London, Croom Helm

Reckford, K. J. (et Janet Lembke, ed. com.) 1991 *Euripides: Hecuba*, New York, Oxford University Press

Reckford, K. J. 1985 «Concepts of Demoralization in the Hecuba», in P. Burian (ed) *Directions in Euripidean Criticism: A Collection of Essays*, Durham, N. C: Duke University Press, pp. 112-128

Reynolds, Anthony 2000 «Unfamiliar methods: Blumenberg and Rorty on metaphor», *Qui Parle*, vol. 12, n° 1, pp. 77-103

Reynolds-Warnhoff, Patricia 1997 «The Role of τὸ σοφόν in Euripides' "Bacchae"», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, vol. 57, n° 3, pp. 77-103

Richardson, Brian 2000 «The Genealogies of "Ulysses", the Invention of Postmodernism, and the Narratives of Literary History», *ELH*, vol. 67, n° 4, pp. 1035-1054

Ricoeur, Paul 1983 *Metáfora Viva*, Porto, Ed. Rés

Ricoeur, Paul 1983 *Temps et Recit I*, Paris, Ed. Du Seuil

Riedweg, Christoph 1990 «The "Atheistic" Fragment from Euripides' "Bellerophon"», *Illinois Classical Studies*, vol. 15, n° 1, pp. 39-53

Roisman, Hanna M. 1999 «*The Veiled Hippolytus* and Phaedra. Reconsiderations of *Hippolytus Veiled*», *Hermes*, vol. 127, pp. 397-409

Romilly, Jacqueline de 1963 «Le thème du bonheur dans les Bacchantes», *Revue des Études Grecques*, vol. 76, pp. 361-380

Romilly, Jacqueline de 1986 *La modernité d'Euripide*, Paris, PUF

Romilly, Jacqueline de 1988 *Les Grands Sophistes dans l'Athènes de Périclès*, Paris, Editions de Fallois

Roochnik, David 1990 *The Tragedy of Reason: Toward a Platonic Conception of Logos*, New York and London, Routledge

Rorty, Richard 1975 *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago and London, The University of Chicago Press

Rorty, Richard 1979 *Philosophy and The Mirror of Nature*, Princeton, Princeton University Press

Rorty, Richard 1991 *Essays on Heidegger and Others*, Cambridge: Cambridge University Press [trad. port. 1999 *Ensaio sobre Heidegger e outros*, Lisboa, Instituto Piaget]

Rorty, Richard 1999 *Consequências do Pragmatismo*, Lisboa, Instituto Piaget

Rosenmeyer, Thomas G. 1983 «Tragedy and Religion: the *Bacchae*» in Erich Segal (ed) *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford University Press, pp. 370-389

Ross, David 1987 *Aristóteles*, Lisboa, Dom Quixote (ed. original 1923)

Roth, Paul 1984 «Teiresias as Mantis and Intellectual in Euripides' *Bacchae*», *Transactions of the American Philological Association*, vol. 114, pp. 59-69

Roux, Jeanne 1970 (ed. com.) *Eurípide, Les Bacchantes*, I, Paris, Les Belles Lettres

Saïd, Suzanne 1978 *La faute tragique*, Paris, François Maspero

Saïd, Suzanne 1984 «Grecs et barbares dans les tragedies d'Eurípide. La fin des différences?», *Ktema*, vol. 9, pp. 27-53

Sale, William 1972 «The Psychoanalysis of Pentheus in the *Bacchae* of Eurípides», *Yale Classical Studies*, vol. 22, pp. 63-82

Sale, William 1977 *Existencialism and Eurípides. Sickness, tragedy and divinity in the Medea, the Hippolytus and the Bacchae*, Berwick, Australia, Aural Publications

Sansone, David 1978 «The "Bacchae" as Satyr-Play?», *Illinois Classical Studies*, vol. 3, p. 40-46

Santos Alves, Manuel 1975 «Introdução» *Eurípides: As Fenícias*, Coimbra, CECH

Sartre, Jean Paul 1948 «Qu'est-ce que la littérature?» *Situations II*, Paris, Gallimard

Saxonhouse, Arlene 1992 *Fear of Diversity: the Birth of Political Science in Ancient Greek Thought*, University of Chicago Press

Schiappa, Edward 1990 «Did Plato Coin Rhetorike?», *American Journal of Philology*, vol. 111, pp. 457-70

- Schiappa, Edward 1990 «History and Neo-Sophistic Criticism: A Reply to Poulakos», *Philosophy and Rhetoric*, vol. 23, n° 4, pp. 307-315
- Schiappa, Edward 1990 «Neo-Sophistic Rhetorical Criticism or the Historical Reconstruction of Sophistic Doctrines?», *Philosophy and Rhetoric*, vol. 23, pp. 192-217
- Schiappa, Edward 1991 «Sophistic Rhetoric: Oasis or Mirage», *Rhetoric Review*, vol. 10, pp. 5-18
- Schiappa, Edward 1991 *Protagoras and Logos: a Study in Greek Philosophy and Rhetoric*, Columbia, South Carolina, University of South Caroline Press
- Schiappa, Edward 1992 «Rhetorike: What's In a Name? Toward a Revised History of Early Greek Rhetorical Theory», *Quarterly Journal of Speech*, vol. 78, pp. 1-15
- Schlesinger, Alfred C. 1953 «Tragedy and the Moral Frontier», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 84, pp. 164-175
- Schlesinger, Eilhard 1983 «On Euripides' Medea», in Erich Segal (ed) *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford University Press, pp. 294-310
- Sciappa de Azevedo, M. Teresa 1989 «Introdução» *Platão: Hípias Maior*, Coimbra, INIC, pp. 11-46
- Scodel, Ruth 1980 *The Trojan Trilogy of Euripides*, Göttingen, Vandenhoeck and Ruprecht
- Scodel, Ruth 1998 «The Captive's Dilemma: Sexual Acquiescence in Euripides' Hecuba and Troades», *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 98, pp. 137-154
- Scodel, Ruth 1999/2000 «Verbal Performance and Euripidean Rhetoric», *Illinois Classical Studies*, vol 24/25, Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century, pp. 129-144
- Seaford, R. 1996 (ed. com.) *Euripides: Bacchae*, Classical Texts, Aris/ Philips
- Seaford, R. 2000 «The Social Function of Attic Tragedy: A Response to Jasper Griffin», *The Classical Quarterly*, New Series, vol. 50, n° 1, pp. 30-44
- Segal, Charles 1978 «Pentheus and Hippolytus on the Couch and on the Grid: Psychoanalytic and Structuralist Readings of Greek Tragedy», *The Classical World*, vol. 72, n° 3, pp. 129-148
- Segal, Charles 1985 «The Bacchae as metatragedy» in P. Burian (ed) *Directions in Euripidean Criticism*, Durban, N. C., pp. 156-173
- Segal, Charles 1989 «The problem of the gods in Euripides' Hecuba», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n° 22, pp. 9-21

Segal, Charles 1990 «Violence and the Other: Greek, Female, and Barbarian in Euripides' Hecuba», *Transactions of The American Philological Association*, vol. 120, pp. 109-131

Seidensticker, Bernd 1978 «Comic Elements in Euripides' Bacchae», *The American Journal of Philology*, vol. 99, nº 3, pp. 303-320

Silva, Cláudia 2000 «Introdução» *Os Heraclidas*, Lisboa, Ed. Relógio d' Água

Snell, Bruno 1953 *The Discovery of the Mind: the Greek Origins of European Thought*, Oxford, Blackwell [trad. port. 1992 *A Descoberta do Espírito*, Lisboa, edições 70]

Snell, Bruno 1983 «From Tragedy to Philosophy: *Iphigenia in Aulis*» Erich Segal (ed) *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford University Press, pp. 398-405

Soares, Carmen 1997 «O confronto de exércitos em Eurípides: a retórica do extracénico», in Congresso – A Retórica Greco-Latina e a sua Perenidade, vol. I, Coimbra, pp. 217-225

Solmsen, Friedrich 1975 *Intellectual Experiments of the Greek Enlightenment*, Princeton, N. J., Princeton University Press

Sousa e Silva, Maria de Fátima 1997 *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian

Sousa e Silva, Maria de Fátima 2005 *Ensaio sobre Eurípides*, Lisboa, Edições Cotovia

Sousa e Silva, Maria de Fátima 2011 «Delfos, um lugar de Peregrinação: Eurípides, Íon», *Humanitas*, vol. LXIII, pp. 89-103

Stanton, G. R 1995 «Aristocratic Obligation in Euripides' "Hekabe"», *Mnemosyne*, Fourth Series, vol. 48, pp. 11-33

Steiner, George 2004 «"Tragedy" Reconsidered», *New Literary History*, vol. 35, Rethinking Tragedy, pp. 1-15

Stinton, T. C. W. 1975 «Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy», *The Classical Quarterly*, New Series, vol. 25, nº 2, pp. 221-254

Sutton, Diana 1981 «Critias and Atheism», *The Classical Quarterly*, vol. 31, nº 1, pp. 33-38

Sutton, Jane 1991 «Rereading Sophistical Arguments: A Political Intervention», *Argumentation*, vol. 5, pp. 141-157

Taplin, Oliver 1983 «Emotion and Meaning in Greek Tragedy», in E. Segal (ed) *Oxford Readings in Greek Tragedy*, pp. 1-12

- Thalmann, William G. 1993 «Euripides and Aeschylus: The Case of the “Hecabe”», *Classical Antiquity*, vol. 12, nº 1, pp. 126-159
- Thompson, W. H. 1973 «Introduction» *The Gorgias of Plato*, New York, Arno, pp. i-xx
- Untersteiner, M. 1949 *I Sofisti*, vol. I, Milano, Einaudi
- Várzeas, Marta 1997 «Sophos, To Sophon e Sophia em As Bacantes de Eurípides», in Congresso – A Retórica Greco-Latina e a sua Perenidade, vol. I, Coimbra, pp. 241-252
- Várzeas, Marta 2009 *A Força da Palavra no Teatro de Sófocles: entre retórica e poética*, Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian
- Vattimo Gianni e Pier Aldo Rovatti (ed) 1983 *Il Pensiero debole*, Milão, Feltrinelli
- Vaz Pinto, M<sup>a</sup> José e Ana Alexandre Alves de Sousa 2005 *Sofistas: Testemunhos e Fragmentos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- Vellacott, P. 1975 *Ironic Drama: a study of Euripides’ method and meaning*, London and New York, Cambridge University Press
- Verrall, A. W. 1895 *Euripides the Rationalist: a Study in The History of Art e Religion*, Cambridge, Cambridge University Press
- Versényi, Lazlo 1962 «Protagoras’ Man-Measure Fragment», *The American Journal of Philology*, vol. 83, nº 2, pp. 178-184
- Versényi, Lazlo 1963 *Socratic Humanism*, Westport, Greenwood Press
- Vickers, Brian 1988 *In Defense of Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press
- Vitanza, Victor 1987 «Critical Sub/Versions of the History of Philosophical Rhetoric», *Rhetoric Review*, vol. 6, pp. 41-66
- Vitanza, Victor 1991 «“Some More” Notes Towards a “Third” Sophistic», *Argumentation*, vol. 5, pp. 117-139
- Vitanza, Victor 1993 «Some Rudiments of Histories of Rhetoric and Rhetorics of Histories» in Takis Poulakos (ed) 1993 *Rethinking the History of Rhetoric: Multidisciplinary Essays on the Rhetoric Tradition*, Boulder: Westview Press
- Vitanza, Victor 1997 *Negation, Subjectivity, and the History of Rhetoric*, Albany, NY, State University of New York Press
- Wagner, Hans-Peter 2003 *A History of British, Irish and American Literature*, Trier, WVT Trier

Walsh, W. H. «Sentido em História» in P. Gardiner 1974 *Teorias da História*, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian

Walters, Frank D. 1994 «Gorgias as Philosopher of Being: Epistemic Foundationalism in Sophistic Thought», *Philosophy and Rethoric*, vol. 27, nº 3, pp. 143-155

Wassermann, F. M. 1940 «Divine Violence and Providence in Euripides' Ion», *Transactions and Proceedings of The American Philological Association*, vol. 71, pp. 587-604

Watson, John 1907 «Plato and Protagoras», *The Philosophical Review*, vol. 16, nº 5, pp. 469-487

White, Eric 1994 «Lyotard's Neo-Sophistic Philosophy of Phrases», *Poetics Today*, vol. 15, nº 3, pp. 479-493

Whitman, Cedric H. 1951 *Sophocles: a study of heroic humanism*, Cambridge, Mass., Harvard University Press

Williams, B. 1998 *Plato: The Invention of Philosophy*, London, Orion

Williams, Jeffrey 1997 recensão aos livros *Essays in Postmodern Culture* de Eyal Amiran e John Unsworth, *Anti-Mimesis from Plato to Hitchcock* de Tom Cohen, *Postmodernism: Local Effects, Global Flows* de Vicent B. Leitch; *South Atlantic Review*, vol 62, nº 1, pp. 186-192

Wilson, John R. (ed) 1968 *Twentieth-century Interpretations of Euripides' Alcestis*, Hemel Hempstead, Prentice Hall, Inc.

Winnington-Ingram, R. P. 1948 *Euripides and Dionysus. An interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press

Winnington-Ingram, R. P. 1954 «A Religious Function of Greek Tragedy», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 74, pp. 16-24

Wolff, Christian 1965 «The Design and Myth in Euripides' Ion», *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 69, pp. 169-194

Wolz, Henry G. 1963 «The Protagoras Myth and the Philosopher-Kings», *The Review of Metaphysics*, vol. 17, nº 2, pp. 214-234

Wright, M. 2005 *Euripides' Escape-Tragedies. A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians*, Oxford, Oxford University Press

Wright, M. 2010 «The tragedian as critic: Euripides and Early Greek Poetics», *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 130, pp. 165-184

Wycherley, R.E. 1946 «Aristophanes and Euripides», *Greece and Rome*, vol. 15, nº 46, pp. 98-107

Yunis, H. 1988 «The Debate on Undetected Crime and Undetected Fragment from Euripides' Sisyfus», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, vol. 75, pp. 39-46

Yunis, H. 1988 *A New Creed: Fundamental Religious Beliefs in the Athenian Polis and Euripidean Drama*, Göttingen, Vandenhoeck et Ruprecht

Zamora Salamanca, M<sup>a</sup> 2006 «Medea y la reflexión ética de la filosofía griega», pp. 83-115, in 2006 M<sup>a</sup> do Céu Fialho e Emilio Suárez de la Torre (coord), *Bajo el Signo de Medea/Sob o signo de Medeia*, Valladolid e Coimbra, IU

Zarader, Marlène 1998 *Heidegger e as palavras da origem*, Lisboa, Instituto Piaget

Zeitlin, Froma I. 1970 «The Argive Festival of Hera and Euripides' Electra», *Transactions and Proceedings of The American Philological Association*, vol. 101, pp. 645-669

Zeitlin, Froma I. 1991 «Euripides' Hecabe and the somatics of Dionysiac Drama», *Ramus*, vol. 20, pp. 51-94

Žižec, S. 1998 «Psychoanalysis in post-marxism: the case of Alain Badiou», *South Atlantic Quarterly*, v. 97, p. 235-261

Zuntz, Günther 1955 *The political plays of Euripides*, Manchester, Manchester University Press





# Índice onomástico de autores antiguos

## A

Anaxágoras, 131, 162, 174, 179, 182, 184, 380, 381  
Antífonte, 26, 29, 87, 88, 89, 112, 153, 164, 327, 387  
Aristófanes, 12, 21, 23, 27, 29, 30, 31, 33, 34, 38, 40,  
42, 43, 46, 47, 51, 52, 55, 57, 58, 60, 61, 153, 155,  
159, 169, 177, 180, 184, 209, 249, 256, 296, 299,  
341, 379, 387, 397, 398, 415  
Aristóteles, 14, 15, 26, 31, 33, 37, 39, 51, 67, 86, 88,  
91, 96, 97, 104, 105, 108, 112, 113, 114, 118, 122,  
126, 128, 131, 139, 141, 153, 160, 162, 164, 175,  
182, 183, 186, 198, 206, 226, 244, 252, 260, 288,  
297, 328, 382, 395, 398, 399, 412, 416

## C

Cálicles, 38, 95, 131, 154, 157, 158, 164, 395  
Cratino, 27, 42, 57

## D

Demócrito, 38, 89, 131, 162, 164, 198, 199, 200, 327  
Demóstenes, 167  
Diógenes Laértico, 39, 154, 178, 181, 183, 213, 275

## E

Empédocles, 178, 182, 184, 195, 327, 342  
Ésquilo, 20, 21, 24, 30, 31, 32, 33, 40, 41, 44, 49, 51,  
59, 60, 95, 206, 209, 214, 215, 216, 217, 218, 219,  
224, 225, 231, 245, 252, 256, 279, 280, 296, 321,  
367, 379, 380, 390, 403  
Eurípides, 11, 12, 13, 14, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25,  
26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 42,  
43, 45, 49, 51, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 95,  
117, 127, 154, 160, 165, 169, 173, 174, 175, 179,  
180, 184, 196, 197, 203, 205, 206, 207, 208, 209,  
211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 221,  
222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 233,  
235, 237, 240, 242, 243, 245, 247, 249, 250, 251,  
252, 254, 256, 258, 259, 260, 266, 267, 268, 271,  
273, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283,  
284, 285, 286, 287, 288, 289, 294, 296, 299, 301,  
302, 305, 306, 307, 310, 311, 314, 317, 318, 321,  
322, 323, 326, 327, 328, 329, 330, 335, 337, 339,  
340, 341, 343, 345, 349, 354, 355, 357, 358, 360,  
364, 366, 367, 368, 369, 371, 372, 377, 379, 381,  
382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391,  
392, 393, 394, 395, 396, 403, 404, 405, 411, 413,  
414, 415, 416, 418, 419

## F

Filóstrato, 108, 178, 179  
Frínico, 59

## G

Górgias, 26, 33, 51, 69, 87, 88, 94, 104, 105, 106, 111,  
117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127,  
131, 140, 143, 145, 153, 154, 156, 157, 158, 160,  
161, 163, 178, 179, 182, 185, 186, 195, 196, 197,  
198, 251, 281, 291, 340, 342, 393, 395, 398, 413

## H

Heródoto, 50, 54, 59, 134, 179, 222, 327, 330, 369  
Hesíodo, 33, 132, 182, 201, 209, 215, 310, 386  
Hípias, 26, 122, 123, 153, 163, 178, 179, 393, 413, 417  
Homero, 123, 134, 146, 182, 200, 214, 215, 218, 219,  
231, 242, 260, 280, 327, 357, 386, 412

## I

Isócrates, 108, 184, 342

## M

Menandro, 43, 242, 405

## P

Parménides, 105, 110, 111, 131, 143, 159, 160, 162,  
184  
Plutarco, 40, 94, 108, 175, 179  
Pródico, 26, 33, 38, 117, 153, 161, 163, 171, 179, 186,  
198, 199, 200, 201, 251, 341, 342, 393  
Protágoras, 12, 19, 26, 29, 33, 37, 39, 67, 87, 105, 110,  
117, 122, 123, 127, 131, 132, 140, 153, 154, 155,  
156, 158, 161, 163, 171, 175, 176, 177, 179, 181,  
182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192,  
193, 194, 198, 199, 213, 238, 251, 305, 306, 324,  
393, 414

## S

Séneca, 52, 231, 279, 283, 285  
Sócrates, 28, 29, 33, 47, 94, 95, 120, 121, 122, 123,  
125, 130, 150, 151, 153, 155, 156, 157, 158, 160,  
161, 162, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179,  
186, 189, 192, 193, 194, 196, 201, 208, 213, 215,  
238, 288, 310, 339, 366, 375, 394, 395, 399  
Sófocles, 13, 14, 20, 21, 24, 30, 40, 47, 63, 95, 117,  
140, 167, 205, 206, 209, 212, 219, 220, 221, 222,  
223, 224, 225, 226, 227, 229, 231, 235, 237, 240,  
241, 252, 256, 268, 285, 310, 328, 337, 352, 366,  
379, 390, 394, 395, 404, 419  
Sólón, 147, 215, 381

## T

Trasímaco, 26, 87, 95, 131, 158, 383, 391, 395

Tucidides, 47, 50, 52, 54, 87, 127, 135, 153, 159, 179,  
219, 256, 324, 327, 340

## **X**

Xenófanes, 111, 131, 153, 165, 176, 178, 179, 182,  
188, 214, 320