

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DOUTORADO EM HISTÓRIA

PÓLIS ENFERMA:

*Nótos* e a representação do *lógos* sofisticado nas tragédias *Filoctetes* de Sófocles e  
*Orestes* de Eurípides

Mateus Dagios



PORTO ALEGRE, 2019.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DOUTORADO EM HISTÓRIA

PÓLIS ENFERMA:

*Nótos* e a representação do *lógos* sofisticado nas tragédias Filoctetes de Sófocles e  
Orestes de Eurípides

**Mateus Dagios**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
História do Instituto de Filosofia e Ciências  
Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do  
Sul, como requisito para a obtenção do título de  
Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Marshall

Porto Alegre, 2019.

#### CIP - Catalogação na Publicação

Dagios, Mateus  
PÓLIS ENFERMA: Nósos e a representação do lógos  
sufístico nas tragédias Filoctetes de Sófocles e  
Orestes de Eurípides / Mateus Dagios. -- 2019.  
255 f.  
Orientador: Francisco Marshall.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências  
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto  
Alegre, BR-RS, 2019.

1. Tragédia Grega. 2. Filoctetes. 3. Orestes. 4.  
Representação da Doença. 5. Sofística. I. Marshall,  
Francisco, orient. II. Título.

Mateus Dagios

PÓLIS ENFERMA:

*Nósos* e a representação do *lógos* sofisticado nas tragédias Filoctetes de Sófocles e Orestes de Eurípides

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do título de Doutor em História.

Porto Alegre, 5 de agosto de 2019.

Resultado: Aprovado.

BANCA EXAMINADORA:

---

Francisco Marshall – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – Orientador

---

Carlos Leonardo Bonturim Antunes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Jussemar Weiss – Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

---

Fábio Vergara Cerqueira – Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

---

Fernando Brandão dos Santos – Universidade Estadual Paulista (Unesp)

## AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo suporte.

À Renata, por ter ressignificado tantas vezes a palavra apoio.

Ao Prof. Dr. Jussemar Weiss, por ter compartilhado uma visão de política e de estudo da Antiguidade.

Ao orientador Prof. Dr. Francisco Marshall e ao Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS, por terem recepcionado o trabalho.

Aos incontáveis amigos e professores.

Ao pessoal do Vale.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio material à pesquisa.

Um imenso obrigado por me apontarem caminhos e mostrarem um mundo possível além da brutalidade e da ignomínia política que rondam nosso país. Como disse um poeta da nossa Porto Alegre: Eles passarão... Nós passarinho.

Obrigado.

*“A doença é a zona noturna da vida, uma cidadania mais onerosa. Todos que nascem têm dupla cidadania, no reino dos sãos e no reino dos doentes. Apesar de todos preferirmos só usar o passaporte bom, mais cedo ou mais tarde nos vemos obrigados, pelo menos por um período, a nos identificarmos como cidadãos desse outro lugar.”*

*Susan Sontag – Doença como metáfora*

## RESUMO

Esta tese, intitulada “Pólis enferma: *nósos* e a representação do *lógos* sofisticado nas tragédias *Filoctetes* de Sófocles e *Orestes* de Eurípides”, investiga a relação entre a concepção de doença selvagem (*ágria nósos*) e a discussão do *lógos* sofisticado presentes nas tragédias *Filoctetes* (409 a.C.) de Sófocles e *Orestes* (408 a.C.) de Eurípides. Parte-se das premissas de que a tragédia grega era uma forma de “arte política” da pólis, construindo para os cidadãos reflexões sobre os problemas da cidade, e de que o movimento sofista da segunda metade do século V a.C. tinha uma posição ambígua dentro da sociedade ateniense, constituindo-se em um desses problemas. Examina-se como as duas peças colocam em cena a questão do *lógos* sofisticado, associada a um desequilíbrio da pólis e a uma erosão ética dos significados, por meio de uma utilização da *nósos* relacionada à selvageria. A pesquisa analisa a hipótese de que Sófocles e Eurípides compõem representações concorrentes de Atenas, pertencentes ao repertório cultural do final do século V a.C., nas quais se destacam duas visões de uma crise da pólis e do *lógos* sofisticado como problema ético.

**Palavras-chave:** tragédia; Filoctetes; Orestes; Sófocles; Eurípides; sofisticada; doença; selvageria.

## ABSTRACT

This study examines the relationship between the notion of a wild disease (*agriá nosos*) and the discussion of sophistic *logos* found in two tragedies, Sophocles' *Philoctetes* (409 BCE) and Euripides' *Orestes* (408 BCE). The investigation is based on an understanding of Greek tragedy as a form of "political art" in the polis, discussing on stage issues of significance to its citizens, as well as the premise that the sophist movement held an ambiguous position in late fifth-century Athens, which made it a matter of public conflict and debate. It examines how both plays put on stage the topic of sophistic *logos*, associated to an idea of a troubled, unbalanced polis and to an ethical erosion of words and their meanings, by using the *nosos* theme and the concept of savagery. This research explores the hypothesis that Sophocles and Euripides present opposing views of Athens that were available in the city's cultural repertoire in the late fifth century BCE and in which one can perceive different viewpoints about a polis in crisis and about sophistic *logos* as an ethical issue.

**Keywords:** tragedy; Philoctetes; Orestes; Sophocles; Euripides; sophism; disease; savagery.

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| Introdução.....  | 8   |
| 1. Tragédia, <i>nósos</i> e <i>lógos</i> .....                                 | 32  |
| 1.1 A arte política da tragédia grega.....                                     | 32  |
| 1.2 A <i>nósos</i> e a tragédia.....   | 45  |
| 1.3 O <i>lógos</i> sofisticado.....  | 56  |
| 1.4 Estrutura e intertextualidade.....   | 67  |
| 1.4.1 <i>Filoctetes</i> .....  | 69  |
| 1.4.2 <i>Orestes</i> .....   | 77  |
| 1.4.3 Aproximações.....  | 83  |
| 2. Os heróis doentes: <i>nósos</i> e selvageria.....                           | 88  |
| 2.1 A <i>nósos</i> de <i>Filoctetes</i> .....                                  | 88  |
| 2.1.1 A <i>ágria nósos</i> de <i>Filoctetes</i> .....                          | 92  |
| 2.1.2 O paradigma do selvagem: a sombra de Polifemo no <i>Filoctetes</i> ..... | 113 |
| 2.2 A <i>nósos</i> de <i>Orestes</i> .....                                     | 123 |
| 2.2.1 A <i>ágria nósos</i> de <i>Orestes</i> .....                             | 126 |
| 2.2.2 <i>Erínias</i> e <i>manía</i> na <i>nósos</i> de <i>Orestes</i> .....    | 135 |
| 2.3 As metáforas de caça e o selvagem.....                                     | 148 |
| 3. Pólis enferma: <i>nósos</i> e <i>lógos</i> sofisticado.....                 | 159 |
| 3.1 O <i>lógos</i> sofisticado no <i>Filoctetes</i> .....                      | 162 |
| 3.1.1 Odisseu sofista.....   | 167 |

|  |     |
|--|-----|
| 3.2 O <i>lógos</i> sofisticado no <i>Orestes</i> ..... | 190 |
| 3.2.1 A <i>sophía</i> de Menelau .....                 | 190 |
| 3.2.2 O relato de uma assembleia .....                 | 198 |
| 3.3 Os heróis asselvajados e a pólis enferma.....      | 207 |
| Considerações finais.....                              | 237 |
| Referências .....                                      | 241 |

## Introdução

Em *La Machine Infernale* (1932), peça baseada no *Édipo Rei*, Jean Cocteau convida o espectador a observar a tragédia com o seguinte olhar: “Vê, espectador, remontada inteiramente, de modo que a mola se desenrola com lentidão ao longo de uma vida humana, uma das máquinas mais perfeitas construídas pelos deuses infernais para a aniquilação rigorosa de um mortal”.<sup>1</sup> Quais seriam as engrenagens dessa “máquina infernal”? Responder plenamente a essa indagação seria demasiado ambicioso, mas dois elementos que são ferramentas da ação humana, o corpo e o *lógos*, são também veículo do seu aniquilamento. O corpo é efêmero, seu esplendor é vigiado pelos perigos da doença (*nósos*) e os inevitáveis efeitos do tempo. Em seus desdobramentos, o *lógos* é também exemplo da falibilidade da comunicação — persuade, engana e às vezes se volta contra o próprio orador. O tema proposto é um encontro desses dois meios de aniquilamento: a *nósos* e o *lógos*, em seu caráter sofisticado. Na esteira dessa máquina infernal, os mortais que habitam a tragédia constroem a compreensão do mundo, sempre em esfacelamento e sob a vigia dos deuses à espreita, para salvá-los ou condená-los.

Este trabalho investiga a relação entre a ideia de *nósos* (doença) e a discussão do problema do *lógos* sofisticado presentes nas tragédias *Filoctetes* (409 a.C.) de Sófocles e *Orestes* (408 a.C.) de Eurípides. Parte-se dos pressupostos de que a tragédia grega era uma forma de “arte política” que dialogava com a pólis, construindo para os cidadãos reflexões sobre os problemas da cidade, e de que o movimento sofista da segunda metade do século V a.C. gozava de uma posição ambígua dentro da sociedade ateniense, constituindo-se em um desses problemas. Pretende-se então

---

\* Imagem da capa: detalhe de um stamnos retratando Filoctetes ferido pela serpente no altar de Crise, acompanhado por Agamêmnon, Diomedes e Aquiles. IN: MILANI, Luigi Adriano. *Il mito di Filottete nella letteratura classica e nell'arte figurata: studio monográfico*. Firenze: Successori Le Monnier, 1879. Digitalização de 2005, s/p.

<sup>1</sup> COCTEAU, Jean. **La machine infernale**: pièce en 4 actes. Paris: Larousse, 1961, p. 26. No original: “Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout le long d'une vie humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel.”

evidenciar como as duas peças em estudo colocam em cena a questão do *lógos* sofisticado por meio de uma utilização da doença (*nósos*) enquanto elemento de representação.

Esta pesquisa é um desdobramento de trabalhos anteriores: o trabalho de conclusão de curso de graduação “Neoptólemo entre a cicatriz e a chaga: a importância da palavra como instrumento político no ‘Filoctetes’ de Sófocles”<sup>2</sup>, a dissertação de mestrado “Neoptólemo entre a cicatriz e a chaga: *Lógos* sofisticado, *peithó* e *areté* na tragédia *Filoctetes* de Sófocles”<sup>3</sup> e a monografia de especialização em Estudos Clássicos intitulada “*Nósos* e *Lógos*: doença e comunicabilidade no *Orestes* de Eurípides”<sup>4</sup>. Tendo constatado que ambas as peças empregam a *nósos* e abordam a questão do *lógos* sofisticado, evidenciou-se a necessidade de uma investigação do *Filoctetes* e do *Orestes* que se aprofunde sobre essa relação, problematizando-a, para melhor compreender o que esses textos de Sófocles e de Eurípides comunicam sobre a questão do *lógos* sofisticado para a pólis.

Para compreender esse diálogo entre tragédia e pólis, *nósos* (doença) e *lógos* (discurso), é preciso ter em mente a relação entre o texto trágico e o universo de significações da pólis. O espetáculo trágico inseria-se em um contexto institucional: ele possuía dias (as festas consagradas ao deus Dioniso), lugar (o teatro em seu espaço físico) e público (os cidadãos atenienses) específicos. A tragédia é uma invenção da cidade, um espetáculo de caráter cívico-religioso feito de cidadãos para cidadãos, que dialoga com o mito e o reconstrói para a pólis, abordando temas e debates significativos para a vivência coletiva.

---

<sup>2</sup> Apresentado ao Curso de História da Universidade Federal do Rio Grande (FURG) em 2007, sob orientação do Prof. Dr. Jussemar Weiss Gonçalves.

<sup>3</sup> Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em 2012, sob orientação do Prof. Dr. Francisco Marshall.

<sup>4</sup> Apresentada à Cátedra Unesco-Archai e ao Núcleo de Estudos Clássicos da Universidade de Brasília (UnB) em 2013, sob orientação do Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira.

Compreendidas como textos polissêmicos que debatem problemas que concernem à pólis, as tragédias são permeadas por representações em conflito na construção dos significados. Simon Goldhill afirma que o texto trágico é composto por uma variedade de vocabulários e destaca duas esferas: uma que faz referência às épicas de Homero e dialoga com a religiosidade e outra, altamente ambígua, provinda das instituições da cidade (GOLDHILL, 1997b, pp. 127-150). Como ressalta Vernant, a tragédia mostra “uma *dikē* em luta contra uma outra *dikē*” (VERNANT, 1999b, p. 03), ou seja, posturas diferentes e concorrentes frente à verdade e à justiça. O texto trágico trabalha, assim, com as representações coletivas e coloca em cena as divisões do mundo social. A reinterpretação do mito é realizada de forma a dar a ler uma problematização da sociedade ateniense, inserindo no mito representações pertinentes à pólis.

A tragédia debate as tradições gregas e as inovações da pólis, envolvendo dimensões sociais e representações religiosas, com uma realidade performática própria e com vocabulários das instituições jurídicas, da medicina, das assembleias e de movimentos intelectuais como a sofística. Como escreve Marshall, “a representação trágica mimetiza memórias, possibilidades e tensões características da história cultural grega” (MARSHALL, 2007, p. 50). Toda a organização da cidade para encenar a tragédia, as intencionalidades semânticas presentes no texto trágico e a postura do cidadão como público fazem com que a tragédia seja, como afirma Christian Meier, “uma arte política” (MEIER, 2004).

Um dos vocabulários utilizados pelos poetas trágicos, especialmente por Eurípides e por Sófocles, para representar as tensões existentes na pólis é aquele que cerca a temática da doença (*nósos*). No pensamento grego, a saúde estava relacionada à ordem harmônica: “se a saúde assentava no equilíbrio, a doença era, em primeiro lugar, desequilíbrio, devido ao excesso de um dos elementos constituintes do corpo” (MOSSÉ, 1997, p. 46) ou a um excesso causado por fatores externos. Na poesia e no teatro gregos, a *nósos* é uma metáfora recorrente para a anormalidade, o mau funcionamento, a desordem (SMITH, 1967, p. 291). Lloyd destaca que a *nósos* é utilizada também em um sentido social, como um problema para toda a pólis:

tanto nos seus modos sagrados quanto nos profanos, a doença pode afetar não apenas indivíduos singulares como também grupos inteiros. [...] Isto nos leva, então, ao tópico das *doenças da sociedade*. O vocabulário da doença e da saúde pode ser aplicado à pólis como um todo. Em diagnósticos de por que a pólis está doente, alguns destacam indivíduos como poluidores do corpo político e outros apontam fatores como conflitos internos, *stasis*, dissensão (LLOYD, 2003, p. 07).<sup>5</sup>

Desta forma, a doença pode ser usada como representação de uma cidade em desequilíbrio ou de um elemento de desordem que ameaça contaminá-la. Para o historiador Mitchell-Boyask, a *nósos* passou a ser mais proeminente em consequência da peste que assolou Atenas:

a praga que começou em 430 a.C. em Atenas, e a sua recorrência por vários anos subsequentes, certamente aprofundou a sensibilidade do público ateniense para o uso por um poeta dramático de tal linguagem, a qual havia sido inspirada pela própria praga. E essa é provavelmente uma afirmação eufemística. Se a descrição da praga de Tucídides for precisa em alguma medida, então não podemos subestimar o poder que palavras como “*nósos*” tinham no teatro, especialmente quando elas eram articuladas em momentos-chave de pressão na ação dramática (MITCHELL-BOYASK, 2008, p. 23).<sup>6</sup>

Impulsionada pela magnitude da experiência da peste, a *nósos* tornou-se noção privilegiada para a representação de desequilíbrios da pólis. Mitchell-Boyask defende que “as doenças [das personagens] são sintomáticas da sua relação problemática com as suas comunidades, e a única forma de curar a cidade é purgá-la da infecção ou reequilibrar os componentes da cidade de forma a fazê-los funcionar em maior harmonia” (MITCHELL-BOYASK, 2012, p. 319).<sup>7</sup> Esta pesquisa

---

<sup>5</sup> No original: “In both its sacred and its profane modes, disease may affect not just single individuals but whole groups. [...] This takes us, then, to the topic of the *diseases of society*. The vocabulary of sickness and soundness, or disease and health, may be applied to the state as a whole. In diagnoses of why the state is sick, some may concentrate on individuals as pollutants in the body politic, others on factors such as internal strife, *stasis*, faction.”

<sup>6</sup> No original: “The plague that began in 430 BCE in Athens, and its recurrence for several years thereafter, surely deepened an Athenian audience’s sensitivity to a dramatic poet’s deployment of such language, which itself had been inspired by the plague. And this is probably an understatement. If Thucydides’ description of the plague is at all accurate, then we cannot underestimate the power words like *nosos* had in the theater, especially when they were articulated at key moments of pressure in dramatic action.”

<sup>7</sup> No original: “Their diseases are symptomatic of their problematic relationships with their communities, and the only way to cure the city is to purge it of the infection or to rebalance the city’s [...] components so as to make them work in greater harmony.”

trabalha então com a ideia de que o herói doente está relacionado a uma pólis enferma, sendo a *nósos* que aflige Filoctetes e perturba Orestes nas peças homônimas uma representação de um problema maior, sentido por todos os cidadãos.

Tendo em mente a importância da relação entre os textos trágicos e o universo de significados da pólis e a utilização da temática da *nósos* para explorar tensões políticas da cidade, é preciso voltar-se para a questão do *lógos* sofisticado como problema para Atenas no século V a.C. A ascensão dos sofistas, dentre os quais se destacaram Górgias e Protágoras, está ligada à consolidação do *lógos* (discurso) como ferramenta política por excelência na pólis. A decisão na assembleia e o discurso na ágora favoreciam os bons oradores, o que criou a demanda pela espécie de ensinamentos oferecida pelos sofistas. Pensadores ligados às *tékhnai* políticas, os sofistas vinham de todas as cidades do mundo grego para Atenas e ofereciam uma educação na arte do discurso persuasório que visava à aplicação prática no âmbito público.

Um cidadão ateniense deveria ter um domínio da arte de falar em público, sendo necessário persuadir com argumentos. Para tal sedução, os sofistas ofereciam o ensino da retórica. A retórica, de acordo com o Górgias do diálogo de Platão, é “o maior de todos os bens” (PLATÃO, 1991, 452d5). Isso porque permitiria persuadir a todos para objetivo próprio. Em um mundo marcado pela persuasão, a retórica sofisticada ganhava grande importância.

É a fundamentação dessa retórica ensinada pelos sofistas que se constituiu em problema para a cidade ateniense, pois ela coloca o *lógos* em um plano singular de relação com a verdade. O *lógos* sofisticado não busca a investigação da realidade, o verdadeiro e o falso para além do próprio discurso. Ao contrário, ele transforma-se com as circunstâncias, buscando o melhor argumento de acordo com a consideração da utilidade e da ocasião (*kairós*). O *lógos* sofisticado é um instrumento de convencimento, uma possibilidade discursiva. Como afirma Michel Fattal, “a retórica não procura compreender o real, mas exerce a sua força sobre o outro; ela não considera o conteúdo

significativo da linguagem, mas visa aos efeitos de linguagem” (FATTAL, 2001, p. 67)<sup>8</sup> — ou seja, ela visa produzir um resultado prático escolhido pelo orador.

A posição dos sofistas dentro da pólis era ambígua, pois ao mesmo tempo que os seus ensinamentos gozavam de grande prestígio e importância na vida política da cidade, a sofística também era alvo de muitas críticas. Uma parte delas ressalta o fato de cobrarem pelos seus ensinamentos, vendendo uma sabedoria e uma virtude aparentes a quem pudesse pagar e, dessa forma, expondo a cidade a homens despreparados e despreocupados com o bem público, somente possuidores de um bom discurso político e de ambições pessoais (KERFERD, 2003, pp. 47-8).

Existia em Atenas no final do século V a.C. um conflito entre aqueles que percebiam na sofística uma ferramenta para o mundo político e aqueles que não aprovavam o que viam como uma total relativização da verdade que colocava em risco a democracia e a cidade. Aristófanes dá-nos testemunho na peça *As Nuvens* desse descontentamento em relação aos sofistas, mostrando que com a sofística nem sempre o argumento justo ganha do injusto. Kerferd destaca que Platão retratou os sofistas como falsificadores da filosofia que construíam contradições baseadas mais em aparências e opiniões do que na realidade (KERFERD, 2003, p. 15).

Para os seus detratores, o *lógos* sofisticado estava baseado na opinião (*dóxa*) e na aparência, em técnicas de convencimento que permitiriam ao orador vencer uma discussão independentemente da virtude dos argumentos ou do fim pretendido. Preocupada não com a verdade, mas com a eficácia, a sofística ensinaria a convencer em benefício próprio, vestindo com a eloquência discursos injustos, falsos ou prejudiciais à pólis. Dessa forma, temia-se que as assembleias e as demais instituições ficassem cativas das habilidades oratórias cultivadas pelos educadores sofistas, sendo persuadidas pela eloquência a tomar decisões injustas ou desavisadas, para benefício de alguns e detrimento da cidade. A retórica tornava-se para alguns cidadãos mais

---

<sup>8</sup> No original: “la rhétorique ne cherche pas à comprendre le réel mais exerce sa puissance sur autrui; elle ne considère pas le contenu signifié du langage mais vise les effets de langage.”

importante do que a política, e os sofistas eram acusados de corromper a cidade e em especial o âmbito público com uma relativização das palavras.

No final do século V a.C., momento em que são encenados o *Filoctetes* (409 a.C.) e o *Orestes* (408 a.C.), a sofística era relacionada a uma ideia de crise ou de desequilíbrio da pólis. As duas peças investigadas inserem-se em um período de incertezas e de reavaliação das práticas políticas, o qual engendrava o questionamento dos efeitos da sofística para a situação da pólis. Atenas padecia as consequências da Guerra do Peloponeso (431–404 a.C.), em particular da fracassada expedição de Alcibiades à Sicília (415–413 a.C), e a sua democracia sofria constantes abalos e lutas internas, como o golpe oligárquico de 411 a.C (Tucídides 8.63-70). Markantonatos e Zimmermann descrevem o seguinte quadro para compreender as tragédias escritas no final do século V a.C:

O final do século V foi um período de profunda reavaliação para os cidadãos da pólis ateniense, durante o qual um anseio nostálgico pelo passado glorioso invadiu o presente e até mesmo a menor atenção ao presente era invadida pela preocupação ansiosa com um futuro incerto [...]. A crise social e política do final do século V agravou as fraquezas da sociedade ateniense e sufocou os seus pontos fortes, debilitando as normas estabelecidas (MARKANTONATOS; ZIMMERMANN, 2012, p. V).<sup>9</sup>

Esta pesquisa trabalha então com a hipótese de que a questão essencialmente ética da sofística, identificada com a erosão dos significados, permeia o *Filoctetes* de Sófocles e o *Orestes* de Eurípides, de formas similares, porém significativamente diferentes, através da *nósos*. Essas duas tragédias, de todas as que chegaram até nós, possuem o maior número de referências à *nósos*: 45 no *Orestes* e 26 no *Filoctetes*. Mitchell-Boyask sugere a seguinte suposição:

com o *Filoctetes* de 409 e o *Orestes* de 408, *nósos* explode em frequência; um resultado, acredito, da revolução oligárquica de 411 e das consequentes turbulências políticas, de

---

<sup>9</sup> No original: “The close of the fifth century was a time of deep stocktaking for the citizens of the Athenian polis, during which a nostalgic craving for the glorious past invaded the present and even the slightest attention to the present was invaded by anxious concern for the uncertain future. [...] the social and political crisis of the late fifth century aggravated the weaknesses of Athenian society and stifled its strengths, undermining well-established norms.”

forma que tanto Eurípides quanto Sófocles vieram a explorar mais completamente as metáforas do corpo político doente (MITCHELL-BOYASK, 2008, p. 31).<sup>10</sup>

Cabe então apresentar as peças e apontar algumas indicações da *nósos* e do *lógos* sofisticados nesses textos trágicos, dessa relação que constitui o problema desta pesquisa.

O *Filoctetes* (409 a.C.) de Sófocles coloca em cena quatro personagens: o arqueiro Filoctetes, Odisseu, o jovem Neoptólemo, filho de Aquiles, e Hércules (*deus ex machina*). O coro da peça é formado pelos marinheiros que acompanham Odisseu e Neoptólemo. Essa é a única tragédia sobrevivente que tem somente personagens masculinos e é também a única peça de Sófocles que emprega a resolução com o *deus ex machina*. Filoctetes embarcava para Troia com Odisseu e outros guerreiros. Na ilha de Crise, foi picado por uma serpente, o que lhe causou uma *nósos* descrita como um ferimento fétido e envenenado. Por causa dessa condição, Odisseu decidira abandoná-lo na ilha de Lemnos. Dez anos depois, Odisseu veio a conhecer uma profecia de que a Guerra de Troia só seria vencida com o arco de Hércules. A peça começa com o retorno de Odisseu à ilha de Lemnos, em companhia de Neoptólemo, com o objetivo de capturar esse arco, que está em mãos do solitário e doente Filoctetes.

O *Filoctetes* divide-se da seguinte forma (PUCCI, 2003; WEBSTER, 1970):

*Prólogo*, a parte que antecede a entrada do coro: vv. 1-134: Odisseu e Neoptólemo, filho de Aquiles que foi buscado para substituir o pai na Guerra de Troia, desembarcam em Lemnos e chegam diante da gruta de Filoctetes, portador do arco e das flechas sagradas de Hércules. Filoctetes havia sido abandonado na ilha entre nove e dez anos antes, quando fora ferido no pé durante a viagem a Troia, devido aos seus gritos incessantes e cheiro putrefato. Como um oráculo anunciara que Troia não poderia ser tomada sem as armas de Hércules e sem Filoctetes, Odisseu arma um estratagema para se apoderar de ambos. Ele não ousa enfrentar as flechas de Filoctetes; portanto,

---

<sup>10</sup> No original: “With the Philoctetes of 409 and the Orestes of 408, nosos explodes in frequency, an outcome, I believe, of the oligarchic revolution of 411 and the consequent political upheavals, as both Euripides and Sophocles came to exploit more fully the metaphors of the sick body politic.”

ele persuade Neoptólemo a enganar Filoctetes, contando-lhe que teria se desentendido com os Atridas e com Odisseu. Odisseu afirma que mandará um marinheiro disfarçado para colaborar com a intriga, caso ocorra demora. Neoptólemo sente repugnância por esse ardil, mas aceita a missão.

*Párodo*, canto que acompanha a entrada do coro: vv. 135-218: O coro, formado por marinheiros do navio de Neoptólemo, faz a sua entrada e pondera acerca da vida de Filoctetes na ilha deserta com um pé gangrenado.

*Episódio 1*, parte em diálogo: vv. 219-675: Filoctetes aparece, acolhe com alegria os compatriotas e conta-lhes a história do seu ferimento, abandono e vida na ilha deserta. Neoptólemo conta a sua história mentirosa, ao passo que Filoctetes proclama o seu ódio aos chefes gregos e suplica ao jovem que o leve para casa com ele. Chega então o marinheiro disfarçado de mercador, contando que um navio grego persegue Neoptólemo e que Odisseu está a caminho para levar Filoctetes a Troia. Filoctetes reitera a sua súplica a Neoptólemo para ser levado de volta à Grécia e ambos entram na caverna.

*Estásimo*, canto do coro: vv. 676-729: Deixado a sós, o coro canta o sofrimento de Filoctetes e as suas esperanças de ir para casa.

*Episódio 2*: vv. 730-826: Filoctetes e Neoptólemo saem da caverna e Filoctetes é acometido por três ataques sucessivos de dor violenta, entrega o seu arco a Neoptólemo e adormece.

*Diálogo lírico*: vv. 827-864: O coro invoca o Sono curativo e aconselha Neoptólemo a aproveitar a ocasião para partir com o arco. Contudo, Neoptólemo, que simpatizara com o heroísmo e a agonia de Filoctetes, lembra que o arco é inútil sem o arqueiro.

*Episódio 3*: vv. 865-1080: Filoctetes desperta e Neoptólemo, arrependido, conta-lhe a verdade de que viera levá-lo para Troia. Filoctetes enfurece-se, recusa-se violentamente a acompanhá-lo e exige o seu arco de volta. Chega Odisseu e tenta persuadir Filoctetes, sem sucesso,

pois este prefere perder o arco e morrer de fome a ceder aos inimigos. Odisseu e Neoptólemo afastam-se com o arco, deixando os marinheiros do coro com Filoctetes.

*Comos*, canto dialogado entre o coro e o herói: vv. 1081-1217: Filoctetes expressa o seu sofrimento, ódio aos gregos e desejo de morte, enquanto o coro tenta em vão convencê-lo a acompanhá-los a Troia.

*Episódio 4*: vv. 1218-1408: Neoptólemo e Odisseu retornam. Apesar dos protestos de Odisseu, Neoptólemo devolve a Filoctetes o seu arco. Ele busca mais uma vez convencer Filoctetes a ir para Troia; este se recusa e Neoptólemo por fim aceita levar Filoctetes de volta à Grécia.

*Êxodo*, saída do coro: vv. 1409-1471: Quando Neoptólemo e Filoctetes se dirigem ao navio, aparece Hércules divinizado e ordena a Filoctetes que vá a Troia, onde os filhos de Asclépio o curarão. Filoctetes aceita e despede-se de Lemnos.

Sófocles aborda no enredo da peça os diversos meios possíveis e as tentativas de levar a cabo essa missão. A exploração dos vários meios, verbais ou não, que podem ser usados para a obtenção dos fins pretendidos gera uma complexa rede de interações entre as três personagens, em que aparecem as forças argumentativas da *peithó* (persuasão), do *dólos* (engano) e da *bía* (força, violência): Odisseu persuade Neoptólemo, que engana Filoctetes; Filoctetes tenta persuadir Neoptólemo, ao que Odisseu responde com a ameaça do uso da força; Neoptólemo renega o engano e tenta persuadir Filoctetes, mas é este que acaba conseguindo persuadi-lo; Hércules, como divindade acima dessas relações humanas de convencimento, dá ordens (BUXTON, 1982, p. 118).

Sófocles constrói no seu texto um Odisseu ligado ao poder do *lógos* e ao político ateniense do final do século V a.C., fazendo Peter Rose afirmar que “Odisseu é sem dúvida apresentado como um político contemporâneo imbuído de doutrinas sofisticadas” (ROSE, 1976, p. 81).<sup>11</sup> Odisseu

---

<sup>11</sup> No original: “unmistakably presented as a contemporary politician imbued with sophistic doctrines.”

defende os usos do *lógos* ao invés do uso das armas e diz a Neoptólemo: “eu também, quando era jovem,/ tinha a língua ociosa, mas a mão ágil;/ mas agora, por experiência própria, vejo que para os mortais/ a língua, não as ações, tudo conduz” (*FIL* vv. 96-99)<sup>12</sup>. Como os sofistas, Odisseu possui uma visão do discurso como instrumento para o êxito: desde a cena inicial do *Filoctetes*, ele “pratica a *peithó* (persuasão) e advoga o *dólos* (engano) — uma indicação de que ele não é exigente quanto aos meios se o seu fim desejado é atingido” (BUXTON, 1982: 126).<sup>13</sup> Também em consonância com a sofística, o Odisseu de Sófocles visa à vantagem ou ganho (*kérdos*), manipulando os discursos de acordo com a ocasião oportuna (*kairós*).

Filoctetes é composto em oposição a esse Odisseu sofisticado. Ele opera com outro sistema de valores. Para Filoctetes, a excelência dos homens está nas suas ações e não nos discursos. Os seus valores pertencem ao mundo do *kalòs kághathos*, belo e bom, do guerreiro aristocrático grego. Ele exalta a *areté*, a excelência aristocrática guerreira, e a *phýsis* (natureza) nobre. O arqueiro avalia e orienta as ações e os discursos pelos valores absolutos da *areté* e não pelo êxito, a necessidade ou a ocasião. Nenhuma ocasião justifica que os atos não sejam nobres, conformes à *phýsis* — ele valoriza a *alétheia* (verdade), os significados constantes, os atos e discursos diretos e condena fortemente o *dólos*.

Elemento essencial do *Filoctetes* é a sua *nósos*, descrita como uma doença selvagem (*ágria nósos*, *FIL* v. 173, 265). Em sua dimensão física, a *nósos* de Filoctetes é a causa do seu isolamento na ilha, da sua condição de exilado da pólis. De forma recorrente, o sofrimento físico impede o uso do *lógos* e reduz Filoctetes a uma condição de selvageria. Por outro lado, a doença está relacionada à recusa do herói em conviver com os valores e os discursos da cidade representados em Odisseu.

---

<sup>12</sup> As citações do *Filoctetes* são indicadas pelas iniciais *FIL* seguidas dos versos. A tradução utilizada é a de Fernando Brandão dos Santos, publicada pela Odysseus em 2008.

<sup>13</sup> No original: “practices *peitho* and advocates *dolos* — an indication that he is not fussy about means if his desired end is achieved.”

Filoctetes nega-se a cooperar com Odisseu e os Atridas, que vê como homens vis, apesar de essa recusa acarretar tanto a continuidade do seu exílio quanto a ruína da Hélade.

Sófocles retrata Neoptólemo, o jovem filho de Aquiles, em uma posição ambígua frente a duas visões de mundo opostas e concorrentes. Odisseu é posto em cena tanto como praticante da arte retórica quanto como educador sofista, buscando instruir Neoptólemo sobre o poder, os usos e as técnicas do discurso. Essa instrução sofisticada, contudo, é abalada pelo contato com Filoctetes, que lembra o jovem das implicações éticas da sua estirpe e dos valores da *areté*:

Filoctetes, Odisseu e a figura de Aquiles em plano de fundo apresentam diferentes paradigmas para o jovem Neoptólemo, que deve decidir no curso da peça qual modelo, se algum, deve adotar como seu. Filoctetes e Odisseu são ambos dotados de convicções definidas, mas o caráter moral de Neoptólemo ainda está em processo de formação (BLUNDELL, 1991, p. 184).<sup>14</sup>

Neoptólemo encontra-se então entre um discurso que coloca a persuasão, entendida de forma sofisticada, como instrumento subordinado ao êxito, relativizando os valores, e outro que é rigorosamente guiado pela excelência moral da verdade, associada à *phýsis* aristocrática. Tendo em mente a associação entre o desequilíbrio e a doença, a pesquisa tem como hipótese que Sófocles põe em cena um herói trágico que está enfermo por causa da sua relação problemática com elementos constitutivos da pólis e discute como enferma uma Atenas desequilibrada por questões éticas relacionadas a visões em conflito sobre o *lógos*.

A tragédia de Eurípides também põe em cena a temática da doença (*nósos*) e a questão da sofística. O *Orestes* (408 a.C.) tem como personagens Orestes, Electra, Helena, Menelau, Tindareu, Pílades, Mensageiro, Hermíone, o escravo Frígio e Apolo (*deus ex machina*). O coro é formado por mulheres de Argos. Orestes matara a sua mãe, Clitemnestra, e o amante dela, Egisto, para vingar a

---

<sup>14</sup> No original: “Philoctetes, Odysseus and the background figure of Achilles present various paradigms for the young Neoptolemus, who must decide in the course of the play which, if any, to adopt as his model. Philoctetes and Odysseus are both endowed with established convictions, but Neoptolemus’ moral character is still in the process of formation.”

morte do seu pai, Agamemnon, assassinado por Clitemnestra e Egisto quando retornava da Guerra de Troia.

O *Orestes* divide-se da seguinte forma (THIERCY, 2009; WILLINK, 1986):

*Prólogo*: vv. 1-139: Vigiando o sono de Orestes, Electra reconta a história dos Atridas, o assassinato de Clitemnestra e a situação de Orestes, afligido pela doença, perseguido pelas Erínias e aguardando julgamento. Chegando de Troia com Menelau, Helena entra em cena e reencontra a sua filha Hermíone, que estava sob os cuidados de Clitemnestra. Helena deseja fazer oferendas rituais sobre o túmulo da irmã, mas decide enviar Hermíone em seu lugar.

*Párodos*: vv. 140-207: Entra o coro, formado por mulheres argivas amigas de Electra, e entoam um *comos* lamentando a sorte de Orestes.

*Episódio 1*: vv. 208-315: Orestes desperta. Electra o conforta e anuncia a chegada de Menelau. Uma nova crise da sua doença se apodera de Orestes, provocando loucura e alucinações. Ao final dela, Orestes volta a dormir e Electra entra no palácio.

*Estásimo*: vv. 316-347: O coro suplica às Erínias e lamenta a perseguição de Orestes.

*Episódio 2*: vv. 348-806: Aparece Menelau. Orestes conta a sua situação e implora a sua ajuda. Entra Tindareu, pai de Clitemnestra, exigindo punição aos matricidas, enquanto Orestes se defende, acusando a mãe. Após a partida de Tindareu, Menelau recusa-se a ajudar Orestes e vai embora. Aparece Pílates, disposto a tudo para socorrer o amigo, e leva Orestes à assembleia.

*Estásimo*: vv. 807-843: O coro canta as desgraças e os crimes dos Atridas.

*Episódio 3*: vv. 844-956: Um mensageiro vem contar a Electra os debates na assembleia de Argos e a decisão pela condenação à morte dela e de Orestes.

*Monodia*, ária cantada por um personagem: vv. 957-1012: Electra entoia lamentações.

*Episódio 4*: vv. 1013-1245: Orestes retorna com Pílates. Enquanto os irmãos se preparam para morrer, Pílates não aceita a situação e propõe matar Helena para punir Menelau. Eles elaboram um plano, e Electra acrescenta a ideia de tomar Hermíone como refém para evitar a vingança de Menelau. Orestes e Pílates adentram o palácio.

*Comos*: vv. 1246-1310: Electra escuta à porta do palácio os gritos de Helena e encoraja Orestes e Pílates e matá-la.

*Êxodo*: vv. 1311-1690: Chega Hermíone. Electra convence-a a entrar no palácio. Um escravo frígio sai do palácio e faz um longo relato cantado, descrevendo o assassinato de Helena pelos dois amigos, sua fuga e o desaparecimento do corpo. Orestes sai do palácio perseguindo o escravo frígio, mas acaba poupando-o. Orestes retorna ao palácio com Electra. Chega Menelau. Orestes ameaça matar Hermíone e incendiar o palácio. Aparece Apolo, com Helena ao seu lado. Ele acalma a todos e proclama a apoteose de Helena. Apolo anuncia que Orestes deve partir em exílio de um ano e que depois deverá ir a Atenas para ser julgado e absolvido. Também anuncia que Orestes reinará sobre Argos e desposará Hermíone, pois o noivo dela Neoptólemo morrerá. Por fim, Electra se casará com Pílates.

No princípio da peça, encontramos Orestes atormentado por uma doença e, com a sua irmã Electra, isolado pela cidade em razão do matricídio — a cidade de Argos decretara que ninguém lhes acolhesse ou lhes dirigisse a palavra. Ambos aguardam o julgamento da cidade. Menelau, tio de Orestes, chega a Argos vindo de Troia e Orestes pede-lhe auxílio. Após a partida de Menelau, aparece Pílates. Os dois amigos deliberam sobre que curso de ação tomar para evitar a sentença de morte da assembleia, considerando a fuga e a persuasão — afirmando ser a primeira impossível, dirigem-se à assembleia. Ocorre o debate e a assembleia decide pela condenação dos irmãos à morte. Para evitá-la, Orestes, Electra e Pílates decidem então matar Helena, esposa de Menelau, e tomar Hermíone, filha do casal, como refém.

Enquanto no *Filoctetes* de Sófocles são explorados os diversos meios para a obtenção do arco, no *Orestes* de Eurípides temos Orestes, Electra e Pílades em busca da sua própria preservação. Nessa busca, também se fazem presentes os instrumentos de ação *bía* (força, violência), *dólos* (engano) e *peithó* (persuasão). A persuasão é o primeiro curso de ação de Orestes, que falha em convencer Menelau a ajudá-lo, mas é também recorrente. Como destaca Thomas Falkner, “*dólos* e *bía* são prontamente adotados por Orestes e seus companheiros quando falham as suas tentativas de persuasão” (FALKNER, 1983, p. 291).<sup>15</sup>

Orestes não consegue persuadir Menelau a ajudá-lo porque este está avaliando os seus cursos de ação com relação ao seu próprio ganho (*kérdos*) — em especial as consequências para o seu poder político — e não com relação à justiça e aos valores da *phýsis* que o liga a Orestes. O Menelau posto em cena por Eurípides busca aproveitar a ocasião (*kairós*) para conquistar vantagens pessoais ou ao menos conservar uma posição cômoda. Falkner enfatiza o caráter sofista de Menelau: “Menelau repetidamente se identifica como um homem de *sophía*: um autointeresse deliberado que visa à sobrevivência e ao sucesso [...]. Ele tem fortes matizes do político sofista do século V e parece desfrutar do papel de educador e conselheiro em que se encontra” (FALKNER, 1983, p. 295)<sup>16</sup>. Assim como o Odisseu sofista fizera o elogio do *lógos* face à força para Neoptólemo, o Menelau sofista de Eurípides recusa o pedido de Orestes de um auxílio em armas exaltando a persuasão e as “palavras brandas” (*OR* v. 694)<sup>17</sup>: “Mas eu — é o que penso — tenho de salvar-te dos poderosos pela argúcia (*sophía*), não pela força (*bía*)” (*OR* vv. 709-710).

---

<sup>15</sup> No original: “*δόλος* and *βία* are eagerly embraced by Orestes and his comrades when their attempts at persuasion fail.”

<sup>16</sup> No original: “Menelaus repeatedly identifies himself as a man of *σοφία*: a cool self-interest which aims at survival and success [...]. He has strong overtones of the fifth-century sophist politician, and seems to enjoy the role of teacher and counselor in which he finds himself.”

<sup>17</sup> As citações do *Orestes* são indicadas pelas iniciais *OR* seguidas dos versos. A tradução utilizada é a de Augusta Fernanda de Oliveira e Silva, publicada pelo INIC em 1982.

Também a assembleia que delibera sobre os atos de Orestes faz referência à questão da sofística — mais precisamente à ideia de uma assembleia cativa da eloquência que disfarça os interesses pessoais, em que a justiça e o benefício da pólis são eclipsados por belos discursos sofisticados. J. Peter Euben defende que o “*Orestes* de Eurípides é sobre corrupção política. [...] Na peça, conteúdo e forma conspiram para estabelecer uma atmosfera onipresente de decadência e desordem política” (EUBEN, 1986, p. 222).<sup>18</sup> Essa corrupção é também linguística, uma erosão dos significados e dos valores, presentes nos discursos das personagens, segundo a descrição do Mensageiro.

O primeiro a discursar, Taltíbio, o faz com vistas ao máximo benefício para si: “Sempre submisso aos poderosos, falou ambigualmente, teu pai admirando, mas sem aprovar teu irmão, entrelaçando o louvor com o vitupério [...]. E o seu olhar, sempre brilhando, pousava nos amigos de Egisto” (*OR* vv. 887-895). Discursou a favor da execução de Orestes e Electra “um homem palavroso, [...] confiante no ruído e na ignara liberdade de falar, hábil, enfim, para os envolver numa desgraça! É que, quando alguém deleitoso em palavras e de pensar malévolo persuade a multidão, é um grande mal para a cidade!” (*OR* vv. 903-909).

Os outros oradores foram Diomedes, que advogou o exílio ao invés da morte, e um lavrador de pouco contato com a praça pública, descrito como inteligente, íntegro e de vida irrepreensível, que defendeu o ato de Orestes como digno de prêmio. Desses, foi o homem palavroso que persuadiu a assembleia, de forma que esta condenou Orestes e Electra à morte. É significativo que na assembleia elaborada por Eurípides a eloquência prevaleça sobre a moderação e a integridade, pois é sobre esse efeito da sofística nas instituições da pólis que advertiam os críticos preocupados com uma crise dos valores.

---

<sup>18</sup> No original: “Euripides' *Orestes* is about political corruption. [...] In it, content and form conspire to provide an omnipresent atmosphere of political decay and disarray.”

Orestes encontra-se então cercado por personagens que agem de acordo com o *lógos* sofisticado, manipulando os discursos e os valores de acordo com as circunstâncias e com vistas ao seu próprio êxito. Na sua busca para escapar à condenação, o próprio Orestes participa dessa relativização discursiva, caracterizando o assassinato que cometera de variadas formas ao longo da peça: como responsabilidade de Apolo que o induzira a matar (*OR* vv. 285-287), como ação terrível (*OR* v. 396), como ato piedoso que honrou seu pai (*OR* vv. 546-547), como responsabilidade de Tindareu por gerar filha perversa (*OR* vv. 585-586). Quando discursa à assembleia, Orestes mais uma vez recharacteriza o matricídio, desta vez afirmando ter agido em defesa do interesse dos que o ouvem (*OR* vv. 932-934). O discurso de Orestes é “evidência da sua própria progressiva degeneração. Ele não faz qualquer referência à justiça ou à aprovação divina do matricídio; ao contrário, ele argumenta que matou sua mãe tanto por eles como por si mesmo, para evitar que fossem assassinados ou escravizados por suas esposas” (FALKNER, 1983, p. 296).<sup>19</sup>

Essa degeneração presente nos discursos e ações de Orestes está relacionada à sua *nósos*, que se manifesta tanto de forma física com espasmos, tremores e fraqueza, quanto na forma de delírios e de loucura. É importante destacar que essa é uma das inovações que Eurípides realiza sobre o mito de Orestes: ao invés de entidades reais como em Ésquilo, as Erínias são caracterizadas como a própria doença que acomete Orestes em razão do matricídio. É significativo que o primeiro uso de *nósos* esteja relacionado com o problema da linguagem, logo ao princípio da peça: ao comparar a desventura de Tântalo com a de Orestes, Electra afirma que Tântalo foi castigado porque “possuía uma língua irreprimível, que é a mais vergonhosa das doenças” (*OR* v. 10).

Assim como com Filoctetes, a manifestação física da *nósos* priva Orestes do uso do *lógos*, e a sua *nósos* também é descrita como uma doença selvagem (*ágría nósos*, *OR* v. 34) que o afasta do mundo civilizado. Por um lado, a *nósos* de Orestes é um problema para a cidade, pois a falta

---

<sup>19</sup> No original: “evidence of his own progressive degeneracy. He makes no reference to justice or to the divine sanction of the matricide; instead, he argues that he killed his mother as much for them as for himself, to keep them from being murdered or enslaved by their wives.”

religiosa do matricídio contamina-a, e ela busca a purificação através da morte ou expulsão do doente. Por outro, a doença de Orestes leva-o à loucura e fá-lo participar da erosão discursiva dos valores que Eurípides estende à assembleia, a Menelau e aos companheiros de Orestes. Dessa forma, tem-se como hipótese de pesquisa que Eurípides desenvolve a *nósos* como representação tanto da degeneração do herói quanto da corrupção da pólis, de modo que uma mesma enfermidade perpassa Orestes e a cidade que o cerca.

Tendo partido desses indícios e reflexões e fundamentada nos pressupostos teóricos de que as tragédias problematizam para Atenas as suas tensões e os seus dilemas e de que a temática da *nósos* era instrumento de representação desses desequilíbrios da pólis, esta pesquisa analisa como Sófocles e Eurípides utilizam a *nósos* para retratar leituras diferentes de uma cidade em crise. Com base nos indícios apontados, são exploradas essas duas representações concorrentes de Atenas e dos seus problemas no final do século V a.C., evidenciando como no *Filoctetes* e no *Orestes* estão presentes duas visões do *lógos* sofisticado como problema ético para a pólis.

O trabalho realiza o cruzamento de duas temáticas de estudo. Por um lado, ele insere-se nas pesquisas sobre o que Simon Goldhill chamou de “the drama of logos”, ou seja, a tragédia grega como uma investigação das possibilidades da linguagem: seus limites, efeitos e os desdobramentos de diferentes discursos na composição do texto (GOLDHILL, 1986). Por outro, trabalha-se com a noção de doença (*nósos*) como um elemento de significação na tragédia grega, ou como o tragediógrafo associa o conceito de *nósos* a determinados temas que abordam as relações entre questões da pólis e tragédia grega.

Nesse cruzamento encontra-se a relação entre a *nósos* e o *lógos* por intermédio da dor. A doença estabelece uma significação corporal com a dor, delimita, restringe as possibilidades do *lógos*. Sendo o *lógos* extensão do corpo do cidadão, a “doença selvagem” ressignifica os corpos de Filoctetes e de Orestes, devora sua humanidade. Le Breton nos dá o seguinte quadro para compreender a relação entre dor e linguagem:

A dor é um fracasso radical da linguagem. Fechada na obscuridade da carne, reserva-se à deliberação íntima do indivíduo. Absorve-o em seu halo ou o devora como um **animal selvagem** emboscado no interior, mas o deixa impotente para nomear essa intimidade torturante. [...] Sob sua lâmina, o desmembramento da unidade da existência **provoca a fragmentação da linguagem**. A dor provoca o grito, a queixa, o gemido, as lágrimas ou o silêncio, isto é, ausências da palavra e do pensamento; destroça a voz e a torna irreconhecível. Introduce no rosto uma tonalidade amarga, crispada. Mímicas específicas — e socialmente identificáveis — ou uma crispação mostram o vaivém das intensidades dolorosas e o fechamento para o mundo (LE BRETON, 2013, pp. 40-1, meus grifos).

A doença transforma os corpos, asselvajando e destruindo a linguagem. Como elemento discursivo, essa relação de efeito pode então ser invertida. A *nósos* constitui-se então como um elemento farto de possibilidades semânticas para simbolizar a erosão da linguagem e da civilidade.

Em comparação com os usos da linguagem mítica pelos poetas trágicos, os usos da temática da *nósos* constituem-se em uma problemática muito menos explorada e de desenvolvimento recente. Muitos dos estudos que abordam a doença nas tragédias concentram-se em estabelecer correspondências entre a terminologia e as ideias sobre a doença nos textos trágicos e àquelas presentes na variedade de textos de medicina de diversos autores reunidos sob o nome de Corpus Hipocrático. Outros visam situar as tragédias em uma discussão dos avanços da medicina, de um embate entre rituais e medicina hipocrática, ou analisar o que as tragédias revelariam sobre o entendimento que os gregos tinham de questões da medicina como a causalidade e o contágio.

Para o desenvolvimento dos estudos da *nósos* nas tragédias no âmbito das práticas de elaboração de sentido, foi muito importante o livro de Robin Mitchell-Boyask, *Plague and the Athenian Imagination: Drama, History, and the Cult of Asclepius*, publicado em 2008, em que ele investiga a importância da peste que começou em 430 a.C. para o imaginário de Atenas e a sua relação com a linguagem da doença nas tragédias, concentrando-se nos usos de *nósos* (doença) e de *loimós* (peste) nos textos trágicos, dentre eles a *nósos* como metáfora da doença do corpo político. Nesse livro, o autor apontou a insuficiência das abordagens correntes, cujo enfoque não está nas próprias tragédias:

A doença no teatro tem recebido comparativamente pouca atenção dos estudiosos, com exceção da tentativa ocasional de associar a linguagem dos textos hipocráticos com as peças. Tais incursões esporádicas comumente visaram mostrar que os dramaturgos tinham conhecimento da doutrina hipocrática ou que uma personagem tinha uma doença em particular. [...] A identificação de linguagem médica específica no corpus trágico foi uma atividade frutífera, mas o reconhecimento de um conjunto de palavras ou de imagens por si mesmo não dá conta suficientemente da função dessa imagética ou dos sistemas de significado na obra como um todo (MITCHELL-BOYASK, 2008, p. 16).<sup>20</sup>

Esta pesquisa insere-se nessa perspectiva de que a linguagem da doença possui uma extensão semântica importante para a estrutura de significado das obras trágicas. Visa-se examinar a *nótos* não em isolamento, mas em relação a outros elementos presentes no *Filoctetes* e no *Orestes*, como um vocabulário empregado pelos poetas trágicos na construção de sentido, um elemento de representação significativo para a compreensão das próprias tragédias. Dessa forma, trabalha-se não com correspondências com o Corpus Hipocrático, mas com o funcionamento da *nótos* nas peças estudadas, com o seu uso como prática de significação simbólica na representação de uma pólis problemática.

No âmbito específico dos estudos sobre o *Filoctetes* de Sófocles, considera-se que Anthony Podlecki, em seu pequeno artigo *The Power of the Word in Sophocles' Philoctetes* (1966), tenha sido o primeiro a apontar a problemática do *lógos* nessa tragédia, concentrando-se sobre os efeitos do mau uso da linguagem através do engano e catalogando as ocorrências dos termos relacionados ao *lógos*. Em seu artigo *Sophocles' Philoctetes and the Teachings of the Sophists* de 1976, Peter Rose aprofundou esta linha interpretativa, relacionando a problemática do *lógos* ao pensamento sofístico e concentrando-se nas referências aos ensinamentos sofísticos colocadas por Sófocles na personagem de Odisseu. Esses textos redirecionaram os estudos sobre o *Filoctetes*, influenciando

---

<sup>20</sup> No original: “illness in drama has received comparatively little attention from scholars, apart from the occasional attempt to link the language of the Hippocratic texts to the plays. Such sporadic forays usually have aimed to show that the dramatists were acquainted with Hippocratic doctrine or that a character has a particular illness. The [...] The past identification of specific medical language in the tragic corpus has been a fruitful activity, but recognition of a set of words or images does not in itself sufficiently account for the function of that imagery or for the systems of meaning in the work as a whole.”

as abordagens desde então, de forma que se constituiu um debate sobre o *lógos* na peça em que se insere esta pesquisa.

Ao contrário da temática da linguagem, a *nósos* no *Filoctetes* tem sido pouco analisada. Penelope Biggs foi a primeira a enfatizar o uso da doença por Sófocles, em seu artigo *The Disease Theme in Sophocles' Ajax, Philoctetes and Trachiniae*, publicado em 1966. Inserida em outra tradição teórica, Biggs vê a *nósos* como forma de ressaltar o heroísmo de Filoctetes, a sua tenacidade moral. No quadro da antropologia estruturalista, Charles Segal examinou a *nósos* no *Filoctetes* pelo viés da oposição entre a selvageria e a civilização, tema do seu livro *Tragedy and Civilization* (1981).

Para o exame em conjunto do *Filoctetes* e do *Orestes*, teve um caráter fundador o artigo de Charles Fuqua intitulado *Studies in the Use of Myth in Sophocles' 'Philoctetes' and the 'Orestes' of Euripides*, publicado em 1976. Em uma leitura orientada pelas preocupações do autor com os usos do mito e com a natureza da conduta heroica, Fuqua examina paradigmas míticos não explícitos nos textos, argumentando que Eurípides fez uso de paralelos implícitos para responder a Sófocles acerca do valor da conduta heroica. Com relação à *nósos*, Fuqua apenas a menciona para afirmar que Eurípides buscava chamar a atenção do público para a relação entre as duas tragédias.

Em 2014, Francesco Dall'Olio publicou um breve artigo intitulado *L'eroe malato: Esclusione e mancata reintegrazione nell' Oreste di Euripide e nel Filottete di Sofocle* destacando as similaridades imagéticas da doença e da selvageria nas duas peças, concentrando-se na questão da exclusão e reintegração no corpo cívico. Dall'Olio aponta a relação temática da doença do herói com a doença da comunidade, porém não a considera um problema nos textos, mas uma identificação dada com os eventos da crise da guerra, além de tecer conjecturas sobre um suposto sentimento dos poetas acerca do fim da pólis.

No que concerne aos estudos do *Orestes* de Eurípides, é importante a contribuição de J. Peter Euben no capítulo intitulado *Political Corruption in Euripides' Orestes* do seu livro *Greek*

*Tragedy and Political Theory* (1986), em que ele argumenta que a peça é sobre a corrupção política e linguística de Atenas. Em uma comparação com a *Oresteia* e com outras apresentações do mito, Euben aponta o colapso dos significados no *Orestes* e em especial a degradação da justiça. Também destacamos *Studies in Euripides' Orestes* de John R. Porter (1994), referência sobre o histórico de interpretações dessa tragédia.

Com relação à *nótos* no *Orestes*, Patricia Boulter publicou em 1962 um pequeno artigo sobre a temática da selvageria no *Orestes*, *The Theme of Ágria in Euripides' "Orestes"*, concentrando-se sobre a terminologia utilizada. A autora aponta que o selvagem caracteriza tanto a doença quanto a aparência de Orestes e persegue o tema do selvagem no comportamento do herói e em metáforas da caça. Abordando mais propriamente a doença no *Orestes*, Wesley Smith publicou o artigo *Disease in Euripides's Orestes* (1967), em que trabalha a *nótos* com uma dimensão física e uma psicológica. O autor coloca a *nótos* de Orestes como uma doença moral, uma loucura exacerbada pelo contato com as outras personagens, e examina a sua relação com a estrutura da peça, sem explorar elementos sociais da doença.

No âmbito nacional, é muito importante a contribuição das pesquisas de Fernando Brandão dos Santos sobre o *Filoctetes*, para além da sua tradução desse texto trágico. Sobre o *Orestes*, destacamos a tese de Flávio Ribeiro de Oliveira, *Boa retórica e má retórica no Orestes de Eurípides* (2001).

Dessa forma, percebe-se que, apesar da predominância da *nótos* no *Filoctetes* de Sófocles e no *Orestes* de Eurípides, ela ainda não foi explorada em profundidade, sendo que os textos que mencionam o tema não problematizam a doença em relação à pólis e às questões de linguagem e da sofística. Essa lacuna torna-se ainda mais significativa dado o recente desenvolvimento dos estudos acerca do vocabulário da doença no repertório cultural grego e dos seus usos nas tragédias, que investigam a retórica da doença do corpo cívico e a *nótos* como representação das desordens de Atenas.

Esta pesquisa trabalha com essas questões acerca da *nósos* e insere-se nos estudos sobre o *lógos* e a sofística nas tragédias, buscando examinar o *Orestes* e o *Filoctetes* por meio de uma investigação da *nósos* e do *lógos* que evidencie relações com as preocupações da pólis no final do século V a.C.

Assim, a partir das orientações e diálogos indicados, trabalham-se os usos da *nósos* por Sófocles e por Eurípides como elemento de representação de *póleis* enfermas por conta de uma erosão ética e política associada ao *lógos* sofisticado. A pesquisa baseia-se em uma análise comparada das tragédias *Filoctetes* e *Orestes*, atentando para as suas possibilidades semânticas e para as especificidades do vocabulário grego, em um diálogo com o contexto comunicativo ateniense no final do século V a.C., em particular com a sofística, de forma a examinar os usos da *nósos* como instrumento de representação nas duas peças e investigar as representações sobre a pólis e os seus impasses construídas por Sófocles e Eurípides.

É tomado como texto principal da tragédia *Filoctetes* de Sófocles a edição bilíngue grego-italiano publicada pela Fondazione Lorenzo Valla (2003), por conta do minucioso estabelecimento do texto grego de Guido Avezù e dos seus comentários, com a tradução para o italiano a cargo de Giovanni Cerri. Como auxiliares, são utilizadas a edição publicada pela Cambridge University Press (1970) com o texto grego estabelecido por A.C. Pearson, comentada e editada por T.B.L. Webster, que problematiza possíveis variações do texto, a edição comentada com atualizações bibliográficas de Seth Schein publicada pela University Cambridge Press em 2013 e a edição bilíngue grego-português publicada pela Odysseus em 2008, com tradução de Fernando Brandão de Santos. Essa tradução foi escolhida dentre as quatro publicadas em língua portuguesa<sup>21</sup> por ser a que melhor se presta ao estudo acadêmico, pela fluidez do texto, pela recuperação dos versos e pela atenção e cuidado com a semântica histórica dos termos.

---

<sup>21</sup> As outras traduções à disposição deste estudo são as dos portugueses Pe. E. Dias Palmeira (1973) e José Ribeiro Ferreira (1979) e a do brasileiro Trajano Vieira (2009).

Para o *Orestes* de Eurípides, a referência é a edição do texto grego fartamente comentada por C. W. Willink, publicada pela Clarendon Press em 1986. Como edições auxiliares, são utilizadas a edição bilingue grego-inglês com tradução e comentários de M. L. West (2007), a edição bilingue grego-francês da Les Belles Lettres (1973), com texto grego estabelecido e comentado por Fernand Chapouthier e tradução de Louis Méridier, e a tradução em língua portuguesa de Augusta Fernanda de Oliveira e Silva, publicada pelo Instituto Nacional de Investigação Científica em Coimbra em 1982. Em 2017, foi lançada uma segunda tradução em português de autoria da Trupersa (trupe de tradução de teatro antigo) pelo Ateliê Editorial, com o objetivo de compor uma tradução cênica da peça. No final de 2018, foi lançado o último volume da primeira tradução brasileira das peças completas de Eurípides, por José Antonio Alves Torrano, contendo o *Orestes*.

O estudo será composto por três capítulos. O primeiro, “Tragédia, *nósos* e *lógos*”, apresenta e discute os conceitos e diálogos que informam esta pesquisa e a tornam possível: a tragédia como arte política que problematiza questões da pólis para os cidadãos, a *nósos* como prática de construção de significados e os elementos do *lógos* sofisticado. Também são examinados aspectos de estrutura e intertextualidade das duas peças em estudo.

No segundo capítulo, “Os heróis doentes: *nósos* e selvageria”, dá-se início à análise contrastada do *Filoctetes* de Sófocles e do *Orestes* de Eurípides, examinando a composição e a utilização da *ágría nósos* nas duas tragédias, seus desdobramentos e os paradigmas do selvagem a ela relacionados.

No terceiro capítulo, “Pólis enferma: *nósos* e *lógos* sofisticado”, são investigadas as representações do *lógos* sofisticado nas duas peças, atentando-se para os discursos de Odisseu, Menelau e da assembleia de Argos. Também são analisadas as posições de Filoctetes e Orestes em relação às visões de mundo e de *lógos* disponíveis, explorando como os poetas colocam em cena representações distintas de uma crise ética e política de Atenas no final do século V a.C.

## 1. Tragédia, *nósos* e *lógos*

Quando decidimos estudar a tragédia grega, deparamo-nos com a pergunta de Simon Goldhill: “Como os textos trágicos antigos devem ser compreendidos por intérpretes modernos — separados como somos por tão grande distância de tempo e diferenças culturais?” (GOLDHILL, 1997a, p. 324)<sup>22</sup> Em uma área de estudos tão vasta, houve e há uma grande variedade de respostas a essa pergunta, uma ampla diversidade de opções interpretativas. O objetivo deste capítulo é examinar possibilidades de leitura e diálogos que informam esta pesquisa, divididos em quatro tópicos: a tragédia como arte política e sua relação com o universo de significados da pólis, a problemática da *nósos*, a questão do *lógos* sofisticado e elementos de estrutura e intertextualidade.

### 1.1 A arte política da tragédia grega

No quadro de multiplicidade de linhas e abordagens que caracteriza os estudos contemporâneos, Goldhill defende que as leituras de base antropológica se apresentam como uma influência importante:

Porque a tragédia tem sido vista cada vez mais não sob a rubrica separada de ‘literatura’, mas como um evento cultural da pólis, e porque a importância de compreender as diferentes categorias de representação de uma cultura diferente tem sido cada vez mais enfatizada, as técnicas da antropologia têm se provado indispensáveis, bem como uma fonte de discordâncias turbulentas, para o estudo do teatro antigo e de seus textos (GOLDHILL, 1997a, p. 336).<sup>23</sup>

Essas linhas antropológicas de leitura estão na origem do desenvolvimento de um campo significativo dos Estudos Clássicos, aquele dos estudos que cruzam tragédia, política e linguagem

---

<sup>22</sup> No original: “How are the texts of ancient drama to be understood by modern interpreters - separated as we are by so great a distance of time and difference of culture?”

<sup>23</sup> No original: “Since tragedy has increasingly been viewed not under the discrete rubric of ‘literature’ but rather as a cultural event of the polis, and since the importance of understanding a different culture’s different categories of representation has been increasingly emphasised, so the techniques of anthropology have proved indispensable, as well as a source of turbulent disagreement, for the study of ancient theatre and its texts.”

em uma inserção no universo cultural da pólis. Goldhill afirma que “muitos dos trabalhos recentes sobre tragédia tentaram explorar essa retórica política da tragédia, sem ver políticas ou personagens específicas alegorizadas em cada aspecto do drama, como tentaram muitas análises políticas anteriores da tragédia” (GOLDHILL, 1997a, p. 345),<sup>24</sup> mas utilizando uma complexa compreensão de como o mito funciona na cultura, como uma performance dramática comunica e como funciona a linguagem da tragédia.

Também a helenista Christiane Sourvinou-Inwood enfatizou a importância da antropologia para os estudos trágicos, destacando o influente reposicionamento da perspectiva sobre a tragédia operado pelos trabalhos de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet:

a ideia mais crucial derivada da antropologia [...] é de que a tragédia deve ser considerada (não apenas, mas também) como um fenômeno antropológico, como um produto de uma cultura particular, encenada em um festival ateniense específico. Pois a tragédia era uma parte orgânica da cultura e dos contextos que a geraram e que deram significados a cada um de seus diferentes elementos aos olhos dos membros dessa cultura, os públicos antigos, que compartilhavam com os tragediógrafos seus pressupostos culturais, seu mapa conceitual. Essa abordagem ao estudo da tragédia grega [...] teve como pioneiros Vernant e Vidal-Naquet (SOURVINO-U-INWOOD, 2005, p. 293).<sup>25</sup>

Essa perspectiva antropológica coloca as tragédias em suas conjunturas específicas, no universo de significados da pólis, como uma complexa encenação que utiliza e problematiza elementos da cidade. Influenciado pelos estudos de Louis Gernet e de Ignace Meyerson, Vernant trabalhou com esse quadro cultural completo, buscando tratar de três aspectos históricos interligados da tragédia: como uma instituição da pólis, como um gênero específico e novo de

---

<sup>24</sup> No original: “much of the most recent work on tragedy has tried to explore this political rhetoric of tragedy - without seeing particular policies or personages allegorised in each aspect of the drama, as much earlier political analysis of tragedy had attempted.”

<sup>25</sup> No original: “the most crucial of the insights derived from anthropology [...] is that tragedy should be considered (not only, but also) as an anthropological phenomenon, as the product of a particular culture, performed in a specific Athenian festival. For tragedy was an organic part of the culture and contexts that generated it and gave meanings to each of its different elements in the eyes of the members of the culture, the ancient audiences, who shared with the tragedians their cultural assumptions, their conceptual map. This approach to the study of Greek tragedy [...] was pioneered by Vernant and Vidal-Naquet.”

produção cultural e como contribuição para uma história de noções sobre a vontade, a responsabilidade, estados mentais. Ele tenta mostrar que a tragédia, ao mesmo tempo que contém uma retórica de mensagens universais, ocorre em uma conjuntura histórica específica e permite que a cidade expresse e explore publicamente as suas tensões e ambiguidades (GOLDHILL, 1997a, pp. 334-5).

É importante, portanto, destacar o lugar institucional das tragédias. As tragédias eram encenadas em um contexto institucional, inserindo-se no calendário festivo da cidade e tendo lugar e público específicos. Ocorriam nas três festas em homenagem ao deus Dioniso: as Leneias, que aconteciam no final de janeiro, para as quais se interrompiam os trabalhos do campo, do comércio e da navegação de forma que os cidadãos se dedicassem exclusivamente às festividades; as Grandes Dionisiacas, que aconteciam no final de março e traziam grande número de viajantes para Atenas; as Dionisiacas rurais, que aconteciam em dezembro em regiões da Ática (CUSSET, 1997, pp. 12-3). No edifício do teatro consagrado a Dioniso, era reservado um lugar para um templo do deus contendo uma imagem sua; no centro da *orkhēstra*, havia um altar de pedra em sua homenagem; e nas arquibancadas, um trono esculpido era reservado ao sacerdote de Dioniso (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999d, p. 158).

Examinando especificamente as Grandes Dionisiacas, Simon Goldhill enfatiza a interação entre norma e transgressão em um festival que tanto enaltece a pólis como retrata suas tensões. Com seus usos específicos do mito e da linguagem, seu exame e questionamento de questões da pólis, as tragédias e as comédias seguiam cerimoniais de caráter mais laudatório:

os quatro momentos cerimoniais que precedem o festival dramático são todos profundamente envolvidos com a compreensão de si da cidade. As libações dos dez generais, a exibição do tributo, o anúncio dos benfeitores da cidade, o cortejo de meninos educados pela cidade, agora homens, em uniforme militar completo, todos eles enfatizam o poder da pólis, os deveres de um indivíduo para a pólis. O festival da Grande Dionisiaca é [...] uma ocasião cívica, um festival da cidade. E é uma ocasião para dizer algo sobre a

cidade, não somente nas peças [...]. Esse é fundamental e essencialmente um festival da pólis democrática (GOLDHILL, 1987, p. 68).<sup>26</sup>

Para Christian Meier, as festividades em honra a Dioniso serviam para conciliar aspectos políticos e identitários da pólis:

Certamente, há também razões táticas para a instauração e o desenvolvimento das festas: graças a elas, conciliam-se os favores do povo que, quando dos sacrifícios, tem a sua parte dos animais imolados, e encontra prazer na beleza dos cortejos e dos espetáculos; sem dúvida ele não é insensível ao esplendor que [...] essas festividades conferiam a Atenas, e se felicita por essa ocasião que ela encontra de manifestar o seu poderio (MEIER, 2004, p. 61).<sup>27</sup>

As festas dionisíacas tinham um caráter cívico agregador, conciliando problemas internos e contribuindo para a coesão do corpo cívico. Cabe lembrar que os Pisistrátidas (Hiparco e Hípias, 527–514 a.C.) multiplicaram durante seu regime essas manifestações festivas (MEIER, 2004, p. 60).

A pólis então se congregava para o espetáculo trágico. As tragédias eram apresentadas em três dias — em cada um deles eram encenadas três tragédias e um drama satírico de um mesmo poeta. O quarto dia era dedicado às comédias. As peças eram escolhidas mediante um concurso dirigido pelo Arconte Epônimo, responsável também por escolher os atores e recrutar os membros (coreutos) dos três coros. Os coros seriam dirigidos e sustentados pelo chefe do coro, o corifeu, que tinha um grande prestígio político e compartilhava da glória do poeta em caso de vitória da

---

<sup>26</sup> No original: “the four moments of ceremonial preceding the dramatic festival are all deeply involved with the city's sense of itself. The libations of the ten generals, the display of tribute, the announcement of the city's benefactors, the parade of state educated boys, now men, in full military uniform, all stress the power of the polis, the duties of an individual to the polis. The festival of the Great Dionysia is [...] a civic occasion, a city festival. And it is an occasion to say something about the city, not only in the plays [...] This is fundamentally and essentially a festival of the democratic polis.”

<sup>27</sup> No original: “Certes, il y a aussi des raisons tactiques à l'instauration et au développement des fêtes: grâce à elles, on se concilie les faveurs du peuple qui, lors des sacrifices, a sa part des animaux immolés, et trouve plaisir à la beauté des cortèges et des spectacles; il n'est sans doute pas insensible à l'éclat que [...] ces réjouissances confèrent à Athènes, et se félicite de l'occasion qu'elle y trouve de manifester sa puissance.”

tragédia em que participava.

O concurso trágico revela outro aspecto da tragédia como elemento agregador da comunidade ateniense, por meio do seu apelo à competitividade, tão característica da cultura grega. John Gould resalta a analogia com as grandes competições do mundo grego, as Olimpíadas e os Jogos Píticos realizados em Delfos:

Em ambas, a competitividade endêmica e potencialmente divisora da sociedade grega antiga era validada e santificada através da dedicação ao culto dos deuses de conspícuas mostras de feitos competitivos. As performances dramáticas de Atenas, como os concursos atléticos, extraíam muito do seu significado para aqueles que as assistiam do fato de serem competições de feitos perante os olhos da comunidade. Dramaturgos, atores e *choregoi* (atenienses que exibiam a sua fortuna pagando sumptuosamente pelos custos da performance) estavam todos tomando parte em uma competição uns com os outros e as vitórias de cada um eram tanto proclamadas publicamente e atestadas nos registros da pólis ateniense quanto em conspícuos monumentos privados” (GOULD, 2001, p. 177).<sup>28</sup>

Assim, a competitividade, mediada pelo público e pelo culto aos deuses, administrava as tensões internas da pólis e se convertia em outro elemento agregador, marcado pela festividade e pela distribuição do mérito. Para Vernant, a institucionalização da tragédia com o concurso, com a figura do arconte, com o corifeu e o coro fazia com que a cidade se tomasse como objeto de representação e se desempenhasse a si própria diante do público (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999c, p. 10).

Os poetas trágicos construía e colocavam em cena representações da pólis, utilizando o mito e vocabulários provindos das instituições da cidade e da vivência coletiva. Vernant resalta o lugar institucional privilegiado da tragédia em relação à elaboração de discursos representacionais

---

<sup>28</sup> No original: “In both, the endemic and potentially disruptive competitiveness of ancient Greek society was validated and sanctified by dedicating conspicuous displays of competitive achievement to the worship of the gods. The dramatic performances of Athens, like the athletic contests, took much of their meaning for those who witnessed them from being contests in achievements before the eyes of the community. Playwrights, actors, and *choregoi* (Athenians who displayed their wealth by paying lavishly for the costs of performance) were all taking part in competition with one another and the victories of each were publicly proclaimed and attested in the records of the Athenian pólis and in conspicuous private monuments alike.”

de caráter problematizador:

[a tragédia] é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. [...] a cidade se faz teatro; ela se toma, de certo modo, como objeto de representação e se desempenha a si própria diante do público. Mas, se a tragédia parece assim, mais que outro gênero qualquer, enraizada na realidade social, isso não significa que seja um reflexo dela. Não reflete essa realidade, questiona-a. Apresentando-a dilacerada, dividida contra ela própria, torna-a inteira problemática (VERNANT, 1999c, p. 10).

Meier também enfatiza a participação ativa do teatro no mundo de representações da pólis, agindo sobre o universo de significados e de discursos em que se inseria e que discutia:

Aristófanês diz [...] que as tragédias existem para educar o cidadão [...]. Mas é necessário ou estender muito este conceito de educação ou admitir que se tratava de algo bem diferente: de discutir questões importantes, de debatê-las por meio do teatro, de integrar fatos novos ao mundo das representações, à ética e à religião, e de modificá-los (MEIER, 2004, p. 82).<sup>29</sup>

Os textos trágicos são compostos por uma variedade de vocabulários cuja presença e interação formam parte significativa das discussões postas em cena. Goldhill vê no discurso trágico a articulação de duas esferas gerais de linguagem:

A linguagem trágica combina então vocabulário e tropos contemporâneos das instituições públicas da cidade com elementos de grandeza heroica com origem tanto na poesia épica do passado como no esplendor sacro dos ritos religiosos. Como a tragédia está tão preocupada com recontar as histórias do passado para a cidade contemporânea, essa tensão entre registros diferentes é uma dinâmica altamente significativa do gênero (GOLDHILL, 1997b, p. 135).<sup>30</sup>

Esses vocabulários compõem o que Vernant chama de contexto mental, ou seja, um

---

<sup>29</sup> No original: “Aristophane dit [...] que les tragédies sont là pour éduquer le citoyen [...]. Mais on est obligé soit d’entendre très largement ce concept d’éducation, soit d’admettre qu’il s’agissait de bien autre chose: de discuter des questions importantes, d’en débattre sur le mode du théâtre, d’intégrer des fait nouveaux au monde des représentations, à l’éthique et à la religion, et de modifier celles-ci.”

<sup>30</sup> No original: “Tragic language, then, combines contemporary tropes and vocabulary of the public institutions of the city with elements of heroic grandeur which stem both from the epic poetry of the past and the sacral splendour of religious rite. Since tragedy is so concerned with retelling the stories of the past for the contemporary city, this pull between different registers is a highly significant dynamic of the genre.”

universo humano de significações homólogo ao próprio texto, um conjunto de instrumentos verbais e intelectuais, categorias de pensamento e um sistema de representações (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999c, p. 08). A variedade dos campos semânticos é um dos elementos da polissemia ou da ambiguidade do texto trágico, que joga com os sentidos diferentes e concorrentes das palavras no espaço entre vocabulários e no interior deles. Vernant destaca essas tensões semânticas no âmbito do direito:

Os poetas trágicos utilizaram esse vocabulário do direito jogando deliberadamente com suas incertezas, com suas flutuações, com sua falta de acabamento: imprecisão de termos, mudanças de sentido, incoerências e oposições que revelam discordância no próprio seio do pensamento jurídico, traduzem igualmente seus conflitos com uma tradição religiosa, com uma reflexão moral de que o direito já se distinguira, mas cujos domínios não estão claramente delimitados em relação ao dele (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999b, p. 03).

Os poetas utilizavam a polissemia da linguagem para demarcar espaços de tensão e descompassos na comunicação. As palavras assumem sentidos diferentes e concorrentes no decorrer da tragédia, dependendo de quem as pronuncia e de acordo com o modo como são empregadas. A ambiguidade transforma-se, assim, em uma opacidade da linguagem, elemento essencial dos conflitos postos em cena. Vernant destaca esse papel fundamental da linguagem na composição dos conflitos trágicos:

As palavras trocadas no espaço cênico têm, portanto, menos a função de estabelecer a comunicação entre as diversas personagens que a de marcar os bloqueios, as barreiras, a impermeabilidade dos espíritos, a de discernir os pontos de conflito. Para cada protagonista, fechado no universo que lhe é próprio, o vocabulário utilizado permanece em grande parte opaco; ele tem um único sentido. Contra essa unilateralidade se choca violentamente uma outra unilateralidade (VERNANT, VIDAL-NAQUET, 1999c, pp. 19-20).

Assim, as palavras criam campos de oposição, e a ação dos protagonistas pode delinear o significado do que é dito em cena. Configura-se na tragédia um espaço de visões díspares de mundo e de cidade que se embatem constantemente. Nas tragédias *Filoctetes* e *Orestes*, os protagonistas ainda sofrem com a perda do *lógos*: quando acometidos por sua *nósos*, reduzem-se a gritos de dor, incapazes de se comunicar. À opacidade da linguagem soma-se então outra barreira, a sua ausência.

A eficácia comunicativa do *lógos* é constantemente posta à prova no texto trágico, e os resultados nem sempre são satisfatórios. Cada voz é um corpo, que carrega consigo marcas de ambiguidades e incompreensões passadas. O resultado é um embate com novos conflitos, na disputa de significados do *lógos*. A comunicação apresenta fissuras que são expressas na ambiguidade, e esta mostra ao público as dissonâncias nos conflitos da pólis.

O vocabulário mítico é essencial à linguagem trágica. Para compreender os textos trágicos, portanto, é fundamental examinar a relação que eles mantêm com o mito. A tragédia reinterpreta o mito, revestindo-o com problemas ou conflitos vividos na cidade pelos cidadãos. De acordo com Loraux, os mitos desempenham um papel importante para a coletividade, para essa identidade cívica com que lida o festival:

O mito desempenha o seu papel na *pólis*, face a ela mesma, face às outras *póleis*. Ele adquire na *pólis* uma história, [...] uma história no entanto que não é sem interferências com aquela, política, social, ideológica, da coletividade. Ele torna-se aí, sobretudo, porque ele contém um discurso à cidade e para a cidade, uma das vozes interiores do imaginário político: sempre já presentes mas também sempre reatualizados, os esquemas míticos legitimam e modelam a experiência cívica. A *pólis* utiliza-os, mas talvez também cedesse à persuasão desses dits muito antigos (LORAUX, 1990, p. 35).<sup>31</sup>

É importante ter em mente que o mito é componente essencial do imaginário político da pólis ateniense do séc. V a.C., mas como um conjunto flexível de elementos que agia sobre a pólis e era transformado por ela em seus usos. Michael J. Anderson destaca que há na tragédia uma reconfiguração ateniense do mito, usando-o para exame de tensões e desordens nas crenças e valores que ele encarna: “a tragédia grega em particular examina essas instituições e valores pela dramatização de momentos de crise extrema, conflito violento e angústia emocional, momentos em que valores tradicionais são ameaçados e vínculos sociais entram em colapso” (ANDERSON,

---

<sup>31</sup> No original: “le mythe joue son rôle dans la *polis*, face à elle-même, face aux autres *poleis*. Il y gagne une histoire, [...] une histoire pourtant qui n’est pas sans interférences avec celle, politique, sociale, idéologique, de la collectivité. Il y gagne surtout, parce qu’il tient un discours à la cite, pour la cite, d’être l’une des voix intérieures de l’imaginaire politique: toujours déjà là mais aussi toujours réactualisés, les schèmes mythiques légitiment et modèlent l’expérience civique. La *polis* les utilise, mais peut-être aussi cède-t-elle à la persuasion de ces dits très anciens.”

2005, p. 124).<sup>32</sup>

Assim, o que chama Christian Meier de a arte política da tragédia grega constitui-se no texto trágico à medida que o poeta constrói esse texto em discussão com a identidade da pólis, colocando as personagens em meio às discussões que permeiam a cidade:

a experiência e a problemática política podiam então justamente determinar uma nova interpretação do mito. Os problemas da atualidade podiam então ser abordados, de maneira mais ou menos direta, e o mito era ilustração deles. É nestes momentos que a tragédia reflete para nós um aspecto do pensamento político da época; ela exerce então verdadeiramente a sua função educativa essencial: instância globalmente neutra, ela atualiza os problemas ou as realizações da pólis; traz à consciência a essência mesma do político e exprime talvez certas advertências de ordem geral (MEIER, 1996, p. 144).<sup>33</sup>

No movimento de reatualização do mito para a pólis do século V a.C., o texto trágico combina materiais de diferentes períodos. Por isso, é possível encontrar Odisseu imbuído de um vocabulário sofista ou uma assembleia nos moldes da ateniense na Argos do *Orestes*. Sobre esse ponto, é importante a reavaliação de Patricia Easterling do anacronismo como componente do texto e ferramenta empregada pelos poetas trágicos, uma combinação deliberada de elementos temporais que é guiada por princípios, visa efeitos específicos e abre possibilidades semânticas.<sup>34</sup>

Com relação aos usos do mito, Easterling aponta a importância do que chama de o caráter vago do heroico. Os mitos eram elementos do imaginário da pólis, conhecidos e identificáveis, mas

---

<sup>32</sup> No original: “Greek tragedy in particular examines these institutions and values by dramatizing moments of extreme crisis, violent conflict, and emotional distress, moments in which traditional values are threatened and social bonds break down.”

<sup>33</sup> No original: “l’expérience et la problématique politique pouvaient alors justement déterminer une nouvelle interprétation du mythe. Des problèmes d’actualité pouvaient alors être abordés, de manière plus ou moins directe, et dont le mythe était illustration. C’est à ces moments-là que la tragédie reflète pour nous un aspect de la pensée politique de l’époque: alors elle exerce vraiment sa fonction éducative essentielle: instance globalement neutre, elle met au jour les problèmes ou les réalisations de la polis; porte à la conscience l’essence même du politique et exprime peut-être certains mises en garde d’ordre general.”

<sup>34</sup> EASTERLING, P.E. Anachronism in Greek Tragedy. *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 105, pp. 1-10, 1985.

ao mesmo tempo indeterminados e maleáveis, e seus usos implicavam uma distância do contemporâneo. A combinação desses elementos possibilitava a utilização pelos poetas para discutir questões contemporâneas. Easterling destaca essa junção do próximo e do distante na interação em cena do mito e da pólis:

há a enorme vantagem do caráter vago do heroico [*heroic vagueness*] de possibilitar que as peças sejam compreendidas [...] como oferecendo algo para todos os membros do público. O fato de que questões políticas, legais e sociais são discutidas em uma linguagem cuidadosamente integrada no cenário heroico permite que perguntas problemáticas sejam abordadas sem um caráter abertamente conflitivo e, assim, fiquem desde o princípio abertas a diferentes interpretações (EASTERLING, 1997, p. 25).<sup>35</sup>

Peter Burian também destaca a complexidade do discurso mítico utilizado nas tragédias, caracterizando-o como um repertório limitado mas altamente flexível cujo uso repetido mas sempre transformado revela o caráter inerentemente intertextual das tragédias. Os empregos dos mitos pelos poetas trágicos, reconfigurando elementos conhecidos, faz dos textos versões em que as variações são altamente significativas, pois jogam com as referências e as expectativas:

a forma e as ênfases específicas de um enredo trágico, como o produto de variação na forma e nas ênfases tanto de material lendário conhecido como de elementos formais familiares, pode direcionar ou deslocar forçosamente a atenção dos espectadores, confirmar, modificar ou mesmo subverter suas expectativas (BURIAN, 1997, p. 179).<sup>36</sup>

A tragédia é uma performance de repetição e inovação em que os poetas criam redes intertextuais de similaridades e diferenças nas quais o rompimento das expectativas é um elemento crucial. É importante considerar “não somente a flexibilidade dos padrões de enredo, mas as tensões geradas pelas lacunas, reais ou potenciais, entre as expectativas geradas pelos padrões e a

---

<sup>35</sup> No original: “there is the huge advantage of 'heroic vagueness' in making it possible for plays to be understood [...] as offering something for everyone in the audience. The fact that political, legal, and social issues are dealt with in language carefully integrated into the heroic setting enables problematic questions to be addressed without overt divisiveness and thus to be open from the start to different interpretations.”

<sup>36</sup> No original: “The particular shape and emphases of a tragic plot, as the product of variation in the shape and emphases both of known legendary material and of familiar formal constituents, can forcefully direct or dislocate spectators' attention, confirm, modify, or even overturn their expectations.”

sua realização em enredos específicos” (BURIAN, 1997, p. 190).<sup>37</sup> Essa dissonância é um dos elementos que levaria o público a reconsiderar os mitos e os significados postos em cena.

Os poetas trágicos criavam, assim, dissonâncias significativas ao operar transformações sobre as representações dos heróis da epopeia e reelaborar personagens mitológicos a partir de discursos e posições contemporâneas, como o Odisseu de Sófocles e o Menelau de Eurípides ligados à sofística. Vernant enfatiza a mudança de perspectiva gerada por essas operações na consideração dos elementos míticos:

a epopeia, que fornece ao drama seus temas, suas personagens, o quadro de suas intrigas, apresentava as grandes figuras dos heróis de outrora como modelos; ela exaltava os valores, as virtudes, os grandes feitos heroicos. Através do jogo dos diálogos, do confronto dos protagonistas com o coro, das inversões da situação durante o drama, o herói lendário, cuja glória era cantada pela epopeia, torna-se, no palco do teatro, o objeto de um debate. Quando o herói é questionado diante do público, é o homem grego que, nesse século V ateniense, no e através do espetáculo trágico, descobre-se ele próprio problemático (VERNANT, 1999d, p. 161).

Os temas e os heróis míticos não eram simplesmente reproduzidos pelos poetas, mas reelaborados e problematizados. Não só os temas e as histórias míticas mas também a própria forma da linguagem mítica era utilizada na reelaboração do mito para a pólis: “a tragédia rerepresenta as histórias do passado heroico homérico para a pólis do presente: o modo pelo qual a linguagem épica constantemente informa a linguagem trágica é integral para esse processo de reescrita” (GOLDHILL, 1997, p. 130).<sup>38</sup>

A variedade dessas utilizações permite pensar o mito como um vocabulário ou, como defende Buxton, uma linguagem, um conjunto de convenções com que trabalha o poeta trágico, possibilitando a criação e comunicação de significados (BUXTON, 1980, p. 26). Charles Fuqua

---

<sup>37</sup> No original: “the interesting thing is not just the flexibility of story patterns, but the tensions generated by gaps, real or potential, between the expectations raised by the patterns and their fulfilment in specific plots.”

<sup>38</sup> No original: “Tragedy re-presents the tales of the Homeric, heroic past for the polis of the present: the way in which epic language constantly informs tragic language is integral to this process of rewriting.”

chama a atenção para o caráter não determinativo, mas associativo dos usos do mito para agregar significados aos textos trágicos, pois relações significativas podiam ser estabelecidas em uma tragédia sem estar explícitas:

a força particular que um personagem ou ação específica pode ter no palco pode ser devida a paralelos que podem estar implícitos, sem ser afirmados explicitamente no texto. Um autor poderia evocar tais analogias criando uma situação ou padrão que seria remanescente de outro mito ou personagem (FUQUA, 1976, p. 31).<sup>39</sup>

De modo similar às reflexões de Burian sobre a flexibilidade, a intertextualidade e o papel da expectativa, Fuqua ressalta que as possibilidades de significados implícitos eram aumentadas pelo fato de que o mito grego não era unívoco e fixo, mas variado, um “corpus de material essencialmente flexível e flutuante com um vasto número de interconexões e associações” (FUQUA, 1976, p. 30)<sup>40</sup>, diversificado também por cada uso e reatualização nessa prática de comunicação de significados.

Ao discutir os usos dos esquemas míticos como elementos de construção de significados usados pelos poetas, é importante lembrar a leitura restauradora de John Jones sobre a ideia de *mimesis* de Aristóteles. No capítulo VI da Poética, encontramos a definição clássica da tragédia por Aristóteles:

É pois a tragédia imitação [*mimesis*] de uma ação [*praxis*] de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessa emoções (Poética, 1449b25).<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> No original: “the particular force that a specific character or action on stage might have could be due to parallels which might be implied but not explicitly stated in the text. An author could evoke such analogies by creating a situation or pattern that would be reminiscent of another myth or character.”

<sup>40</sup> No original: “an essentially loose and floating body of material with a vast number of interconnections and associations.”

<sup>41</sup> A tradução citada é a de Eudoro de Sousa publicada pela Ars Poética em 1993.

John Jones destaca a ênfase que Aristóteles coloca sobre a ação como finalidade da tragédia, advertindo que o lugar da ação foi frequentemente mal compreendido na tradição exegética. A tragédia é uma *mimesis* de uma *práxis*, e a

ação (*práxis*) não pode significar o enredo (*mýthos*) na *Poética* porque uma ação é uma forma que o poeta trágico contempla, sendo lógica e cronologicamente anterior ao ato da composição. O *mýthos* não aparece até o momento em que o artista se dedica a representar a forma apreendida no meio dramático: portanto, como diz Aristóteles, “o *mýthos* é uma *mimesis* da *práxis* (JONES, 1980, p. 24).<sup>42</sup>

A finalidade da tragédia para o poeta é então a representação de uma ação que ele deseja pôr em cena frente ao público, e o enredo ou mito é um meio de tal representação — portanto, não é o mito que determina o conteúdo do texto trágico. O mesmo mito é utilizado para colocar diferentes problemas, mimetizar diferentes ações.

John Jones alerta também para o duplo uso que Aristóteles faz de *mimesis*, quando afirma tanto que a tragédia é *mimesis* da *práxis* quanto que o *mýthos* é *mimesis* da *práxis*. Há aí duas correspondências representacionais: uma entre a arte trágica e a ação e outra entre a ação e o enredo. A relação entre esses dois usos de *mimesis* pode ser compreendida se levarmos em conta que Aristóteles considera o mito enquanto problema prático da escrita da tragédia, como “arranjo dos eventos” (*Poética*, 1450a4, 1450a16, 1450a32). Assim, o mito é o meio da representação da ação que constitui a finalidade da tragédia. John Jones defende que a explicação de por que Aristóteles dedica tão grande parte da *Poética* ao mito é a tarefa do mito de representar a *práxis* e o uso por Aristóteles do termo *mýthos* para significar a *práxis* completamente realizada (JONES, 1980, p.

---

<sup>42</sup> No original: “action (*práxis*) cannot mean plot (*muthos*) in the *Poetics* because an action is a form which the tragedian contemplates and it stands logically and chronologically before the business of composition. *Muthos* does not appear until the artist sets about rendering the apprehended form into the dramatic medium: hence, as Aristotle says, “the *muthos* is a *mimesis* of the *praxis*.”

25)<sup>43</sup> — ou seja, o mito considerado após a ação bem-sucedida do poeta trágico de elaborá-lo de forma a mimetizar a ação.

Assim, diferentes esferas, linguagens e convenções são envolvidas pelos poetas na elaboração dos textos trágicos, explorando significados contraditórios e concorrentes, passado e presente, descompassos e tensões, e essa é uma questão fundamental para a compreensão das representações da pólis nas tragédias, pois ela implica uma análise que atente para os vocabulários empregados, os termos de referência múltipla e as formas desses usos, vistos como práticas produtoras de sentido.

## 1.2 A *nósos* e a tragédia

Um dos vocabulários presentes nas tragédias, ao qual este estudo atenta especialmente, é o que cerca a doença. Como dito anteriormente, essa abordagem da *nósos* em termos do seu funcionamento nos textos trágicos e do seu emprego como prática produtora de sentido é um caminho mais recente na bibliografia. Grande parte dos estudos que abordam a *nósos* nas tragédias concentra-se em relações entre essas e o Corpus Hipocrático, buscando identificar a terminologia e o conhecimento hipocráticos nas peças e comparar ideias sobre medicina. Nesse campo, foi fundamental o artigo de Harold Miller *Medical Terminology in Tragedy*, publicado em 1944. Embora esse não seja o viés desta pesquisa, é importante compreender alguns pontos e relações levantados por esse campo de estudos.

A primeira relação apontada pelos estudiosos entre a literatura médica e as tragédias é temática. Jennifer Kosak principia o seu livro sobre a medicina hipocrática nas tragédias de Eurípides ressaltando que “tanto a tragédia grega como a literatura médica grega tratam de formas de sofrimento humano. Elas consideram causas, visíveis e invisíveis, diagnósticos e curas”

---

<sup>43</sup> No original: “to mean the fully realised *praxis*, or *praxis* seen from the practising dramatist’s standpoint, seen within the context of an imaginary perfect play.”

(KOSAK, 2004, p. 01)<sup>44</sup>, sendo ambas formas de explicar o mundo e de confrontar os desafios da existência. Jacques Jouanna refere-se a isso como uma afinidade natural entre a perspectiva dos tragediógrafos e dos escritores médicos:

de acordo com uma famosa frase de um autor hipocrático (*Sobre os ventos*, cap. 1, 6.90,4–6 L.), ‘o médico vê espetáculos terríveis’. O autor trágico, por sua parte, exhibe espetáculos terríveis; de fato, Aristóteles afirma em sua *Poética* (1449b27) que o medo é uma das duas emoções mais fundamentais evocadas pela tragédia. Assim, é o espetáculo do sofrimento humano que une escritores médicos e tragediógrafos (JOUANNA, 2012, p. 55).<sup>45</sup>

Pode-se apontar duas relações principais investigadas sobre esses dois conjuntos de textos: o uso nas tragédias da terminologia e do conhecimento médico hipocráticos, incluindo alusões a teorias, e a análise das perspectivas sobre questões comuns, como a causalidade das doenças. Com relação à terminologia, Jouanna destaca que “os autores trágicos às vezes utilizam nomes de doenças que não estão atestados em nenhuma outra parte no período clássico, exceto nos escritos médicos do Corpus Hipocrático” (JOUANNA, 2012, p. 70)<sup>46</sup> e aponta como exemplo a doença de Filoctetes, chamada de *phagédaina* nos fragmentos dos Filoctetes de Ésquilo e de Eurípides, um termo de que temos ocorrências no século V a.C. somente nesses textos e no tratado hipocrático *Ares, Águas e Lugares*.

São importantes também as similaridades entre as descrições pelos poetas trágicos de doenças e em especial de momentos de crise, acessos de dores e loucura e as descrições médicas de patologias encontradas no Corpus Hipocrático. De fato, Jouanna sustenta que a literatura

---

<sup>44</sup> No original: “Greek tragedy and Greek medical literature both treat forms of human suffering. They consider causes, seen and unseen, diagnoses, and cures.”

<sup>45</sup> No original: “According to a famous phrase of a Hippocratic author (*Breaths*, ch. 1, 6.90,4–6 L.), ‘the doctor sees terrible sights.’ The tragic author, on his part, displays terrible sights, and indeed Aristotle affirms in his *Poetics* (1449b27) that fear is one of the two most fundamental emotions evoked by tragedy. Thus, it is the spectacle of human suffering that unites medical writers and tragedians.”

<sup>46</sup> No original: “Tragic authors sometimes use names of diseases that are not attested elsewhere in the classical period, other than in the medical writings of the Hippocratic Corpus.”

hipocrática está relacionada com a crescente presença de descrições detalhadas dos sintomas e das crises:

os mais antigos tratados do Corpus Hipocrático provavelmente tiveram uma influência direta no final da carreira de Eurípides e também nos últimos anos de atividade de Sófocles, notavelmente em seu *Filoctetes* de 409. O desenvolvimento da medicina hipocrática, com suas descrições clínicas admiráveis, provavelmente teve uma influência crescente no realismo das descrições patológicas no teatro. Os estudiosos concordam em destacar uma progressão no realismo teatral; precisamos apenas comparar a loucura de Orestes em Ésquilo (em 458) com Eurípides, quarenta ou cinquenta anos mais tarde, em *Ifigênia em Táuris* ou *Orestes*, para ficarmos convencidos disso (JOUANNA, 2012, p. 76).<sup>47</sup>

A análise desses usos e relações com o Corpus Hipocrático envolve também a compreensão das diferenças entre esse campo e a tragédia grega, pois a abordagem e o emprego pelos poetas trágicos da temática e da linguagem da *nósos* não se identifica ou se resume à medicina hipocrática. Um ponto importante de divergência é a questão da causalidade das doenças. Jacques Jouanna destaca o exemplo do *miasma*:

O contraste entre Sófocles e Hipócrates é mais claro no que concerne à causa da pestilência do que com relação às suas manifestações. Embora o médico hipocrático e o autor trágico usem a mesma palavra para a causa da pestilência, o substantivo grego *miasma* (*Sobre os ventos*, cap. 6, duas vezes; *Édipo Rei*, linhas 97, 241, 313, 1012), os contextos do seu uso são muito diferentes e enfatizam a distância que separa as duas concepções de causa (JOUANNA, 2012, p. 58).<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> No original: “the most ancient treatises of the Hippocratic Corpus probably had a direct influence on the end of Euripides’ career, and also on the last years of Sophocles’ activity, notably in his *Philoctetes* of 409. The development of Hippocratic medicine, with its admirable clinical descriptions, probably had a growing influence on the realism of pathological descriptions in the theatre. Scholars agree in highlighting a progression in theatrical realism; we need only compare Orestes’ madness in Aeschylus (in 458) with Euripides, forty or fifty years later, in *Iphigenia in Tauris* or *Orestes*, to be convinced of this.”

<sup>48</sup> No original: “The contrast between Sophocles and Hippocrates is clearer concerning the cause of pestilence than regarding its manifestations. While the Hippocratic doctor and the tragic author use one and the same word for the cause of pestilence, the Greek noun *miasma* (*Breaths*, ch. 6, twice; *Oedipus Rex*, lines 97, 241, 313, 1012), the contexts of its use are very different and highlight the distance that separates the two conceptions of cause.”

Enquanto nos tratados hipocráticos a causa da pestilência, o *miasma*, é um elemento presente no ar, uma causa física, na peça ele é uma poluição, uma mancha causada pelo sangue derramado, uma punição por uma ofensa religiosa. De fato, mesmo no âmbito restrito da doença, a medicina hipocrática é apenas um dos elementos utilizados, destacando-se também a tradição épica e o discurso religioso. Com relação à religião, é importante destacar que as grandes figuras da medicina na tragédia são os deuses:

A divindade de cura que domina a tragédia, salvo Zeus, é Apolo de Delfos. Tendo absorvido os atributos de Peéon, o antigo médico dos deuses da *Iliada*, Apolo tornou-se o grande deus curador do período clássico, acima de tudo graças à fortuna do seu oráculo em Delfos. O nome que Ésquilo lhe dá na *Oresteia* (*Eumênides*, 62), *ιατρόμαντις*, “médico-vidente”, prova a ligação indissolúvel entre a medicina e a arte divinatória (JOUANNA, 2012, p. 66).<sup>49</sup>

Essa concepção de medicina divinatória presente nas tragédias contrasta com as ideias hipocráticas, em que os dois campos são distinguidos claramente. Outra figura importante é Asclépio, filho de Apolo, que ilumina as inter-relações entre religião, medicina e tragédia. Jouanna afirma que “um dos fenômenos religiosos mais extraordinários do final do século V foi a súbita expansão do culto curativo de Asclépio, que permaneceu próspero até o fim do paganismo” (JOUANNA, 2012, p. 67).<sup>50</sup> Sófocles não somente inseriu Asclépio em seu *Filoctetes* como uma inovação no mito, como também esteve envolvido na introdução do culto de Asclépio em Atenas. Por sua vez, Hipócrates era membro de um ramo da família dos Asclepiádes, que afirmava descender de um dos filhos de Asclépio.

---

<sup>49</sup> No original: “The healing divinity who dominates tragedy, apart from Zeus, is Apollo of Delphi. Having absorbed the attributes of Paeon, the ancient doctor of the gods from the Iliad, Apollo became the great healer god of the classical period, above all thanks to the fortune of his oracle at Delphi. The name that Aeschylus gives him in the *Oresteia* (*Eumenides*, 62), *ιατρόμαντις*, ‘doctor-seer’, proves the indissoluble link between medicine and divination.”

<sup>50</sup> No original: “one of the most extraordinary religious phenomena from the end of the fifth century was the sudden expansion of the healing cult of Asclepius, which remained prosperous until the end of paganism.”

Para Jouanna, a presença nas tragédias de diversos discursos faz dela um ponto fértil e representativo do pensamento grego, de modo que a compreensão desse amálgama, com sua polissemia e nuances, nos impediria de realizar uma leitura baseada no triunfo do racionalismo:

Esse pensamento herdado é reelaborado na tragédia de acordo com as preocupações e o conhecimento do período. Isso explica a influência da medicina hipocrática em algumas tragédias. Embora a medicina hipocrática seja mais racional do que a tragédia grega, podemos dizer, em contraste, que a tragédia grega é mais representativa do espírito do seu tempo, já que a era de Péricles não é apenas a era do triunfo do racionalismo. O final do século V é uma época paradoxal, pois não era apenas a medicina racional de Hipócrates o Asclepiade que estava florescendo, mas também a medicina milagrosa dos sacerdotes do deus curativo Asclépio (JOUANNA, 2012, p. 79).<sup>51</sup>

Kosak destaca o uso conjunto de explicações médicas, tradicionais e religiosas, agregando também a dimensão metafórica do emprego trágico da *nósos*:

As afirmações sobrepostas e conflitantes de discursos racionais e religiosos sobre doença e sofrimento refletem-se nas obras dos tragediógrafos. Esses poetas retratam indivíduos que sofrem fisicamente de várias doenças, as quais eles e seus companheiros buscam explicar tanto a partir de pontos de vista racionalistas como religiosos. A causalidade divina compete com a responsabilidade pessoal e a causalidade natural no caso da Fedra, da Electra e do Orestes de Eurípides e do Hércules e do Filoctetes de Sófocles, por exemplo. Além disso, a doença infecta não somente indivíduos trágicos, mas se expande para proporções epidêmicas em cidades trágicas: assim, Tebas sofre com a praga em *Édipo Tirano*, está “doente com *stasis*” em *Hércules* (cf. 34, 272–273, 542–543) e exige o sacrifício de Meneceu como um “remédio salvador” (*pharmakon sôterias*, 893) em *As Fenícias*. A doença se torna uma metáfora flexível na tragédia, sugerindo a deterioração da unidade política, a corrupção dos líderes e o domínio da paixão sobre a razão (KOSAK, 2004, p. 03).<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> No original: “This inherited thought is re-elaborated in tragedy according to the preoccupations and knowledge of the period. This explains the influence of Hippocratic medicine on some tragedies. Although Hippocratic medicine is more rational than Greek tragedy, we can say in contrast that Greek tragedy is more representative of the spirit of its time, since the age of Pericles is not only the age of the triumph of rationalism. The end of the fifth century is a paradoxical era, as it was not only the rational medicine of Hippocrates the Asclepiad that was flourishing, but also the miraculous medicine of the priests of the healing god Asclepius.”

<sup>52</sup> No original: “the overlapping and conflicting claims of rational and religious accounts of disease and suffering are reflected in the works of the tragic playwrights. These poets portray individuals suffering physically from various illnesses, which they and their companions seek to explain from both rationalistic and religious points of view. Divine causality competes with personal responsibility and natural causality in the case of the Euripidean Phaedra, Electra and Orestes, and the Sophoclean Heracles and Philoctetes, for example. Moreover, disease infects not only tragic individuals, but expands to epidemic proportions in tragic cities: thus, Thebes suffers from the plague in Oedipus

A terminologia e o discurso da medicina hipocrática são usados concomitantemente com outros discursos sobre a doença, com a tradição épica e a linguagem religiosa, com ideias de doença coletiva que pode atacar uma cidade inteira. Estão presentes não só diferentes noções de causalidade, como também usos simbólicos de significação e encenação da desordem e da crise. Essa complexidade nos usos da *nósos* está relacionada com a sua profundidade semântica no imaginário grego.

O termo *nósos* possuía um amplo espectro semântico, sendo utilizado para designar uma grande variedade de males, incluindo mas não se limitando a enfermidades físicas — individuais ou de caráter generalizado — e mentais, em especial formas de loucura (LIDDELL; SCOTT, 1940, p. 1181).<sup>53</sup> Walter Burkert adverte para o uso das nossas classificações com relação ao pensamento grego, afirmando que os males físico-psíquicos e os males sociais não eram separados de forma clara pelos gregos e que por vezes a administração da justiça e da cura se fundiam: “Uma transgressão é a fonte da doença, uma doença é o resultado de uma transgressão, seja ela na esfera pessoal, social ou religiosa. Mesmo em grego a palavra *nósos*, doença, abrange ambos, os distúrbios, enfermidades e sofrimentos físicos e sociais” (BURKERT, 1992, p. 57).<sup>54</sup> De fato, físico, mental, social, religioso não eram campos estanques — a *nósos* podia ter todas essas dimensões, e apresentá-las de forma concomitante.

---

Tyrannus, is ‘sick with stasis’ in Heracles (cf. 34, 272–273, 542–543), and demands the sacrifice of Menoeceus as a ‘rescuing drug’ (pharmakon sôterias, 893) in Phoenissae. Disease becomes a flexible metaphor in tragedy, suggestive of the breakdown of political unity, the corruption of leaders, and the rule of passion over reason.”

<sup>53</sup> Para uma discussão aprofundada sobre a etimologia do termo *nósos*, ver o artigo de Andreas Willi “νόσος and ὄσιη: etymological and sociocultural observations on the concepts of disease and divine (dis)favour in Ancient Greece” (WILLI, 2008).

<sup>54</sup> No original: “An offense is the source of illness, illness is the result of an offense, be it in the personal, the social, or the religious sphere. Even in Greek the word *nosos*, illness, embraces both, the physical and the social disturbances, ailments and sufferings.”

Em seu livro *In the Grip of Disease: Studies in the Greek Imagination*, G.E.R. Lloyd elencou sete elementos interligados da doença que formam uma visão geral e um ponto de partida sobre a complexidade da *nósos* no pensamento grego. Lloyd principia pela (1) relação entre a *doença e o eu*, sobre o corpo humano e o seu funcionamento, pois as ideias sobre funcionamento normal e anormal, saúde e doença, são indissociáveis. Isso leva ao segundo ponto: (2) *causalidade e responsabilidade*. As respostas podem variar de uma ofensa aos deuses a causas físicas, de uma recompensa ou punição divina pelo comportamento individual ou dos seus ancestrais a um resultado direto do comportamento de uma pessoa ou grupo (LLOYD, 2003, pp. 5-6).

A questão da causalidade remete à (3) *poluição e purificação*. Podendo a doença ser identificada com uma poluição do indivíduo ou grupo afetado, a sua cura passaria por uma purificação ou purga, que poderia ser tanto ritual ou física, por eméticos ou supositórios. Por sua vez, a causa e a cura estão relacionadas à (4) *autoridade*, a que pessoas estavam em posição de determinar o porquê de uma doença e o seu tratamento. Como vimos, esse não era um domínio exclusivo dos médicos, dada a importância dos sacerdotes e dos templos ligados à cura no período (LLOYD, 2003, pp. 6-7).

Um tópico especialmente importante e recorrente para esta pesquisa é o que se refere às (5) *doenças da sociedade*, ou seja, ao fato de que o vocabulário da doença e da saúde era também aplicado a cidades e outros grupos. Essas doenças da sociedade podiam ser causadas por indivíduos responsáveis por uma poluição ou ter causas coletivas como desequilíbrios internos. Esse tópico dos desequilíbrios como doença faz parte do elemento da (6) *analogia do corpo e da alma*, em que a saúde do corpo, da alma, do corpo político é concebida como uma questão de equilíbrio entre as partes, sendo que essa harmonia poderia incluir relações hierárquicas entre as peças constituintes (LLOYD, 2003, pp. 7-8).

Por fim, Lloyd destaca um elemento importante para a investigação da *nósos* como vocabulário nas tragédias: (7) *a ideia da doença como mal e do mal como doença*: “Se a doença é normalmente [...] compreendida como mal, uma forma poderosa de conceitualizar o mal (seja como

for entendido) é como doença” (LLOYD, 2003, p. 8).<sup>55</sup> Indivíduos sofrem de doenças como “‘falta de educação’, ‘amor’, ‘insensatez’ (*anoia*), uma ‘língua irreprimível’, ‘loucura’ e ‘desordem’. Os males de que sofrem as comunidades incluem dissensão, injustiça, mal, desordem. Em Ésquilo, há ‘doença’ na ‘tirania’ e, em Demóstenes, a Grécia está ‘destruída e doente’” (LLOYD, 2003, p. 12).<sup>56</sup> Assim, o vocabulário da saúde e da doença é repetidamente utilizado na abordagem e caracterização dos mais diversos tópicos, comportamentos e situações como positivos e negativos.

Um dos campos semânticos ao qual a *nósos* é associada é o âmbito do selvagem. De fato, essa relação aparece nas duas tragédias em estudo, em que os heróis sofrem com uma doença selvagem, *ágría nósos* (por exemplo, *FIL* vv. 265-6: *άγρια / νόσφ*; *OR* v. 34: *άγρια...νόσφ*). Jouanna destaca que o selvagem não se aplica somente à doença, como elemento externo, mas também ao próprio doente:

É nas duas tragédias mais recentes, o *Filoctetes* de Sófocles de 409 e o *Orestes* de Eurípides de 408, que o tema da doença selvagem tem a maior amplitude e o maior eco. Nessas duas tragédias, não somente a doença é selvagem, mas o doente também tem um aspecto selvagem. O mesmo vocabulário se aplica ao doente e à doença; é, de fato, o verbo denominativo de *άγριος*, o verbo *άγριόω*, que é empregado no passivo perfeito para designar o aspecto selvagem do herói, seja na sua forma simples *ήγγριώσαι* no *Orestes* (v. 226, v. 387), seja na sua forma composta *άπηγριωμένος* no *Filoctetes* (v. 226) (JOUANNA, 1988, p. 345).<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> No original: “If disease is normally [...] construed as evil, a powerful way of conceptualizing evil (however understood) is as disease.”

<sup>56</sup> No original: “‘lack of education’, ‘love’, ‘senselessness’ (*anoia*), an ‘unbridled tongue’, ‘madness’, and ‘disorder’. What we find communities suffering from includes faction, injustice, evil, disorder. In Aeschylus there is ‘disease’ in ‘tyranny’ and in Demosthenes Greece is ‘destroyed and diseased’.”

<sup>57</sup> No original: “C'est dans les deux tragédies les plus récentes, le *Philoctète* de Sophocle de 409 et l'*Oreste* d'Euripide de 408, que le thème de la maladie sauvage a le plus d'ampleur et le plus d'échos. Dans ces deux tragédies, non seulement la maladie est sauvage, mais le malade aussi a un aspect sauvage. Le même vocabulaire s'applique au malade et à la maladie; c'est, en effet, le verbe dénominatif d' *άγριος*, le verbe *άγριόω*, qui est employé au parfait passif pour désigner l'aspect sauvage du héros, soit sous sa forme simple *ήγγριώσαι* dans *Oreste* (v. 226, v.387), soit sous sa forme composée *άπηγριωμένος* dans le *Philoctète* (v. 226).”

A *nótos* pode então se apresentar como a erupção de algo selvagem ou o ataque furtivo de uma besta feroz que assola o doente e o altera, retirando sua civilidade e conferindo-lhe aspecto e comportamento selvagens, que o afastam da comunidade. Christine Mauduit afirma que os textos trágicos são local privilegiado para ver a emergência de uma reflexão sobre o selvagem em meio a uma afirmação do modelo da cidade e dos valores da civilização, com uma frequência crescente do termo *ágríos* de 7 ocorrências em Ésquilo a 19 em Sófocles e 26 em Eurípides (MAUDUIT, 1988, p. 303). Em seu clássico estudo sobre Sófocles *Tragedy and Civilization*, Charles Segal destaca que a presença do selvagem nas tragédias é uma discussão da pólis:

A tragédia [...] lida com situações em que a divisão entre civilização e selvageria não parece mais se aplicar. Onde essa divisão é perturbada, também o é a própria natureza do homem e sua humanidade. A tragédia não mais localiza a divisa entre o civilizado e o selvagem nas fronteiras da sociedade, nos limites do mundo habitado, mas o traz para dentro da própria pólis, nos próprios corações de seus governantes e cidadãos (SEGAL, 1999, p. 30).<sup>58</sup>

Como colocado anteriormente, Atenas vivia um período de crise e reavaliações profundas no final do século V a.C. A ordem da pólis era constantemente reestruturada. A figura do selvagem emerge como um elemento discursivo dessas reavaliações. Em seu livro *La crisi della città e l'ideologia del selvaggio nell'Atene del V secolo a.C.*, Fabio Turato identifica nesse contexto o desenvolvimento de uma ideologia do selvagem que assumia também o papel de “uma reafirmação das funções da pólis nos anos em que o risco não mais negligenciável da *stasis* reabria, segundo aquele que era o modo típico da cultura ‘citadina’ de vida e processos históricos, a perspectiva da *vida selvagem*” (TURATO, 1979, p. 88).<sup>59</sup> Assim, o tema da *ágría* participa de uma discussão da

---

<sup>58</sup> No original: “Tragedy [...] deals with situations where the division between civilization and savagery no longer seems to apply. Where this division is disturbed, so is the very nature of man and his humanity. Tragedy no longer locates the boundary between the civilized and the savage on the frontiers of the society, at the limits of the inhabited world, but brings it within the polis itself, within the very hearts of its rulers and citizens.”

<sup>59</sup> No original: “una riaffermazione della funzione della polis negli anni in cui il rischio non più eludibile della *stasis* riapriva, secondo quello che era il modo tipico della cultura ‘cittadina’ di vivere i processi storici, la prospettiva della *vita selvaggia*.”

pólis e das suas possibilidades em relação aos cidadãos. Como analisaremos no segundo capítulo, tanto Sófocles no *Filoctetes* quanto Eurípides no *Orestes* compõem a *ágría nósos* dos heróis como um elemento de asselvajamento, um afastamento e uma marca de crise em relação à cidade.

No cerne das relações simbólicas entre a doença e a pólis estão princípios comuns: tanto a saúde do corpo quanto o bom funcionamento da pólis eram relacionados com ideias de equilíbrio e *isonomía* (igualdade), sendo o desequilíbrio muitas vezes causado por um elemento externo ou por um elemento interno que deixa de existir em harmonia com os demais. Mitchell-Boyask ressalta essa inter-relação entre a linguagem da doença e da política, citando um texto médico do pré-hipocrático Alcmeão de Crotona:

“Alcmeão sustenta que o que mantém a saúde é a ‘igualdade’ (*isonomía*) dos poderes, úmido e seco, frio e quente, amargo e doce, e os demais, mas a ‘monarquia’ neles é criadora de doença (*nósos*); pois a monarquia de um deles é destrutiva [...]. A saúde, por outro lado, é a mistura equilibrada dessas qualidades.”

Dessa forma, a saúde é colocada como uma luta política entre facções. A saúde é *isonomía*, igualdade de poder ou de direitos, um dos termos distintivos da democracia grega no século V a.C. (MITCHELL-BOYASK, 2012, p. 318).<sup>60</sup>

A doença era então desequilíbrio e a cura do corpo estava ligada a um regresso ao equilíbrio, “do mesmo modo que o desequilíbrio entre os vários elementos que constituem a cidade é fonte de perturbação e só pode ser ultrapassado pela igualdade perante a lei (*isonomía*)” (MOSSÉ, 1997, p. 46). Por seu lado, o desequilíbrio consistia no isolamento de um dos componentes do que deveria ser uma mistura equilibrada, no efeito desestabilizador de fatores externos ou no excesso ou déficit de um dos elementos constitutivos do corpo (MOSSÉ, 1997, pp. 45-6). Ruth Padel afirma que no final do século V a.C. os discursos políticos “cada vez mais articulavam uma imagem de saúde na

---

<sup>60</sup> No original: “Alcmaeon maintains that the bond of health is the “equal rights” [*isonomia*] of the powers, moist and dry, cold and hot, bitter and sweet, and the rest, but the “monarchy” in them is creative of disease [*nosos*]; for monarchy of either is destructive [...] Health on the other hand is the proportionate admixture of these qualities.”

Health is thus cast as a political struggle between warring factions. Health is *isonomia*, equality of power or rights, one of the hallmark terms of Greek democracy in the fifth century.”

sociedade e no governo como um equilíbrio de poderes internos que podia ser perturbado pela emergência de um poder único mais forte ou pela intrusão de uma força exterior” (PADEL, 1992, p. 57).<sup>61</sup> Mitchell-Boyask destaca a ideia do elemento separado dos demais que ameaça o todo na doença do corpo e a sua relação com o indivíduo à parte que ameaça a comunidade na doença da sociedade, afirmando que a doença é uma metáfora para as crises políticas de Atenas e, em especial, a representação das tensões entre as necessidades de muitos e os desejos de um (MITCHELL-BOYASK, 2008, p. 41).

Para compreender os usos da *nósos* como elemento de significação dos corpos físicos e políticos, é preciso ter em mente a compreensão do corpo no pensamento ateniense, como a noção de *kalòs kághathos* de que, a “beleza física e a superioridade moral não sendo dissociáveis, a segunda pode ser avaliada com um olhar à primeira” (VERNANT, 2005, p. 20)<sup>62</sup>, de forma que “o corpo reveste a forma de uma espécie de quadro heráldico em que se inscreve e se decifra o status social e pessoal de cada um” (VERNANT, 2005, p. 21).<sup>63</sup> Assim, é possível compreender como os corpos enfermos dos heróis em desequilíbrio nas tragédias são sintomáticos de questões não físicas que ameaçam a pólis de desequilíbrio, de relações problemáticas com a pólis ou de uma pólis problemática, de modo que, como afirma Mitchell-Boyask, as personagens “funcionam metonimicamente pelas suas cidades e comunidades, e os corpos doentes dos heróis representam o corpo político enfermo” (MITCHELL-BOYASK, 2012, p. 323).<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> No original: “increasingly articulated an image of health in society and government as a balance of inner powers that may be upset, either by the emergence of a single stronger power or by the intrusion of an alien, outside force.”

<sup>62</sup> No original: “beauté physique et supériorité morale n’étant pas dissociables, la seconde se peut évaluer au seul regard de la première.”

<sup>63</sup> No original: “le corps revêt la forme d’une sorte de tableau héraldique où s’inscrit et se déchiffre le statut social et personnel de chacun.”

<sup>64</sup> No original: “function metonymically for their cities and communities, and the heroes’ sick bodies represent the ailing body politic.”

Assim, a doença das personagens participa da discussão da saúde política de Atenas, sendo a *nósos* um vocabulário empregado como instrumento de representação de desordens e problemas da pólis. Como mencionado anteriormente, um dos problemas pertinentes à pólis e presentes nas tragédias em estudo é a questão do *lógos* sofisticado, relacionada por seus críticos a uma relativização dos significados e à corrupção da justiça.

### 1.3 O *lógos* sofisticado

Para compreender os elementos do *lógos* sofisticado e a discussão sobre ele existente na pólis do final do século V a.C, é preciso primeiramente atentar para a importância da retórica na Grécia, em um ambiente político altamente marcado pelo discurso público. O classicista George Kennedy, em um conceito clássico e abrangente de retórica, afirma:

*Rhētorikē* em grego denota especificamente a arte cívica de falar em público conforme se desenvolveu em assembleias deliberativas, tribunais e outras ocasiões formais sob governos constitucionais nas cidades gregas, especialmente a democracia ateniense. Como tal, é um subconjunto cultural específico de um conceito mais geral do poder das palavras e do seu potencial para afetar uma situação em que são usadas ou recebidas. Em última instância, o que chamamos de “retórica” pode ser rastreado até o instinto natural de sobreviver e controlar o nosso ambiente e influenciar as ações dos outros no que parece ser o melhor interesse de nós mesmos, nossas famílias, nossos grupos sociais e políticos e nossos descendentes. Isso pode ser feito por ação direta — força, ameaças, subornos, por exemplo — ou pelo uso de “sinais”, dos quais os mais importantes são as palavras em discurso ou por escrito (KENNEDY, 1994, p. 03).<sup>65</sup>

O relato tradicional sobre as origens da retórica baseia-se em menções de Cícero a um texto perdido de Aristóteles, que situaria essa origem na deposição da tirania e no estabelecimento da democracia na Sicília em 467 a.C. Essa situação política teria dado origem a um grande número de

---

<sup>65</sup> No original: “*Rhētorikē* in Greek specifically denotes the civic art of public speaking as it developed in deliberative assemblies, law courts, and other formal occasions under constitutional government in the Greek cities, especially the Athenian democracy. As such, it is a specific cultural subset of a more general concept of the power of words and their potential to affect a situation in which they are used or received. Ultimately, what we call "rhetoric" can be traced back to the natural instinct to survive and to control our environment and influence the actions of others in what seems the best interest of ourselves, our families, our social and political groups, and our descendants. This can be done by direct action—force, threats, bribes, for example—or it can be done by the use of "signs," of which the most important are words in speech or writing.”

ações judiciais sobre propriedade, e Córax e Tísias de Siracusa teriam então escrito os primeiros preceitos sobre como se expressar de forma metódica (GAGARIN, 1994, p. 46; KENNEDY, 1994, p. 11). A retórica teria então se desenvolvido e se propagado, tornando-se um objeto de estudo e ensino pelos sofistas:

O estudo da retórica tornou-se então um dos principais interesses dos sofistas, que ofereciam suas habilidades a jovens desejosos de sucesso no mundo da pólis democrática, especialmente em Atenas. O êxito nessas circunstâncias dependia da habilidade em persuadir grandes públicos na Assembleia ou nos tribunais, sendo que estes últimos se tornaram mais importantes após as reformas judiciais de Efilates em 462. O principal veículo da persuasão era a retórica, uma *techne* cujo objeto de estudo abrangia a ampla gama de atividade da palavra grega *logos*, [...] incluindo desde pequenos detalhes gramaticais [...] até grandes tópicos de composição, estrutura e argumentação. Para os sofistas e seus pupilos, a retórica era um meio para o sucesso mundano nos debates (*agones*) da vida, e qualquer interesse que um sofista pudesse demonstrar em assuntos como a verdade, a justiça ou a virtude era motivado pelo objetivo principal de sua retórica, ou seja, a persuasão (GAGARIN, 1994, pp. 46-47).<sup>66</sup>

É importante ressaltar que a retórica não foi uma descoberta da sofística. A contribuição dos sofistas foi a de investigar, teorizar e ensinar esse *lógos* persuasório, com um caráter instrumental. De fato, a retórica é um elemento presente na composição das tragédias desde o mais antigo dos textos sobreviventes, sendo que a influência crescente da retórica na pólis é correlacionada a um aumento da sua utilização pelos poetas trágicos ao longo do século. A classicista Marianne McDonald destaca a variedade dos tipos oratórios e dos públicos da persuasão presentes nas tragédias:

A tragédia grega usava a retórica para avançar a ação dramática e definir os falantes, e encontramos nela os três principais tipos de oratória de Aristóteles, conforme definidos em sua *Retórica*: deliberativo [...] (dirigido a uma assembleia política); judicial ou

---

<sup>66</sup> No original: “The study of rhetoric then became a primary interest of the sophists, who advertised their skills to young men desirous of getting ahead in the world of the democratic polis, especially at Athens. Success in these circumstances depended on one’s ability to persuade large audiences in the Assembly or the courts, the latter of which became more important after the judicial reforms of Ephialtes in 462. The main vehicle for persuasion was rhetoric, a *techne* whose subject-matter covered the wide range of activity of the Greek word *logos*, [...] which included everything from small grammatical details [...] to large matters of composition, structure and argumentation. For the sophists and their pupils, rhetoric was a means to worldly success in the contests (*agones*) of life, and any interest a sophist might show in such matters as truth, justice, or virtue was motivated by the primary goal of his rhetoric, namely persuasion.”

dicástico; e a oratória que elogia ou culpabiliza de forma adequada a uma ocasião (epidídica, 1358a–b). Os discursos eram normalmente dirigidos a indivíduos em vez de grupos, mas dada a constante presença do coro [...], há sempre um grupo a convencer, ou um público em cena, além do público perante o qual a tragédia é encenada (MCDONALD, 2007, p. 474).<sup>67</sup>

Como mencionado, em ambas as tragédias estudadas estão presentes dinâmicas de convencimento entre as personagens, utilizando recursos retóricos, e no *Orestes* há também o relato da deliberação da assembleia. Para Gastaldi, não é apenas nos tribunais e nas assembleias que a retórica demonstra importância, mas é o teatro local preponderante de seus usos. Ela afirma que:

é justamente no drama ateniense do século V que a retórica alcança seu desenvolvimento pleno; e isso ocorre precisamente porque tragédia e comédia se constituem em formas essenciais de comunicação social, em construções pensadas para interpelar, para gerar no público uma resposta às diferentes formulações que eram postas em cena. Essa relação íntima entre retórica, tragédia e público está exposta no *Górgias* de Platão (502.d) para quem o teatro contém — por sua ocasião e encenação — as maiores oportunidades para o desenvolvimento da retórica (GASTALDI, 2004, p. 73).<sup>68</sup>

Eurípides é o tragediógrafo mais associado à retórica, tanto em termos de seus usos na composição das peças como em termos de seu tratamento temático, como destaca McDonald: “de todos os poetas dramáticos e cômicos do século V cujo trabalho sobreviveu, Eurípides usa o maior

---

<sup>67</sup> No original: “Greek tragedy used rhetoric to further dramatic action and define speakers, and we find in it Aristotle’s three main types of oratory as set out in his *Rhetoric*: deliberative [...] (addressing a political gathering); judicial or dicastic; and oratory that praises or blames to suit an occasion (epideictic, 1358a–b). Speeches were usually addressed to individuals rather than groups, but given the constant presence of the chorus [...], there is always a crowd to convince, or an audience on stage, besides the audience before whom the drama is performed.”

<sup>68</sup> No original: “es justamente en el drama ateniense del siglo V en donde la retórica alcanza su total desarrollo; y esto es así precisamente porque tragedia y comedia se constituyen en formas esenciales de comunicación social, en construcciones pensadas para interpelar, para generar en el auditorio una respuesta a las distintas formulaciones que se planteaban en la escena. Esta íntima relación entre retórica, tragedia y audiencia está planteada en el *Gorgias* de Platón (502.d) para quien el teatro contiene — por su ocasión y su puesta en escena — las mayores oportunidades para el desenvolvimiento de la retórica.”

número de recursos retóricos, particularmente aqueles derivados dos sofistas, mas ao mesmo tempo ele reconhece os problemas éticos associados com seu uso” (MCDONALD, 2007, p. 474).<sup>69</sup>

Esse crescimento da presença da retórica e da sofística nas tragédias no final do século V a.C. está relacionado à ascensão da sofística na pólis, à influência do que Kerferd chamou de o fenômeno social dos sofistas (KERFERD, 2003). Os sofistas vinham de todas as cidades do mundo grego para Atenas, trazidos por uma demanda por especializações necessárias para aqueles que almejavam fazer carreira na política. Era uma educação que tinha como princípio fundamental treinar na arte do discurso persuasório, visando à aplicação prática. O discurso ensinado pelos sofistas não se colocava no plano da investigação da realidade e não buscava um caminho para a verdade. Ele transformava-se de acordo com a ocasião, instrumentalizado para a obtenção do êxito nos debates.

Uma característica que distinguiu os sofistas dos outros educadores era o fato de receberem honorários por seus ensinamentos, o que constituiu uma revolução no contexto educacional grego. Kerferd apresenta o problema dos honorários de duas formas: a resposta clássica é que não era o fato de cobrar que desagradava alguns contemporâneos, mas o fato de venderem sabedoria e virtude, bens que só poderiam ser pagos com amizade e gratidão. A segunda abordagem refere-se ao caráter indiscriminado da educação sofística: ao cobrar pelos ensinamentos, os sofistas deixavam de selecionar os alunos. Portanto, o conhecimento sobre o discurso político tornava-se disponível a qualquer um que pudesse pagar, expondo a cidade a homens despreparados, somente possuidores de um bom discurso político (KERFERD, 2003, pp. 47-8).

O ensino dos sofistas abrangia procedimentos diversificados, incluindo conferências públicas, cursos e lições particulares, conhecimentos linguísticos, de tópicos recorrentes e modelos

---

<sup>69</sup> No original: “Of all the fifth-century playwrights whose work has survived, Euripides uses the most rhetorical devices, particularly those derived from the sophists, but at the same time he recognizes the ethical problems associated with their use.”

de discursos. Eram importantes a *polymathia*, o saber superficial sobre vários temas que permitia falar sobre qualquer assunto sem de fato conhecê-lo, e a habilidade de improvisação. Para além do caráter instrumental e eticamente neutro dos discursos, Vaz Pinto ressalta que outra distinção importante entre o ensino socrático e o sofístico é que o primeiro implicava um processo lento e complexo exigindo uma apropriação pessoal de experiências, enquanto que o segundo se baseava na imitação e na repetição sem transformação profunda, levando a resultados em curto prazo (VAZ PINTO, 2005, pp. 29-31).

Há duas grandes dificuldades no estudo dos sofistas: a primeira é que temos principalmente fragmentos das suas doutrinas, e a segunda é que parte das informações advém de Platão e é perpassada por uma ótica profundamente hostil às ideias sofísticas. Característica fundamental dessa visão negativa da retórica sofística é a ideia de que a aparência se sobrepõe ao conteúdo e que seu *lógos* consiste em uma falsidade persuasiva que influencia um público ignorante. Gagarin resume da seguinte forma a oposição platônica à retórica, conforme exposta em seu *Górgias*:

a retórica é uma *techne* (449a), cuja característica especial é a habilidade de persuadir aos outros (452e) sobre questões de justiça e injustiça (454b). Ela traz convicção, contudo, sem conhecimento (455a), já que se dirige a um público que não tem conhecimento e só é eficaz sobre tal público (459a–b). O *rhetor* então tem a habilidade de persuadir mas não tem conhecimento da justiça e da injustiça (459d–e). Sócrates então define a retórica não como uma *techne* mas como uma “prática” (*empeiria*), que junto com a culinária, [...] compõe a categoria da adulação (463a–b). Como tal, a retórica está preocupada com as aparências, não com o conhecimento, e não pode fornecer um relato racional (*logos*); ela está tão longe da verdadeira justiça como a culinária está da medicina (465a–b) (GAGARIN, 1994, pp. 47-8).<sup>70</sup>

Essa visão negativa coloca a retórica como uma transformação pela técnica de um conteúdo falso em uma aparência persuasiva da verdade. Kerferd também destaca as definições depreciativas

---

<sup>70</sup> No original: “rhetoric is a *techne* (449a), whose special quality is the ability to persuade others (452e) about matters of justice and injustice (454b). It brings conviction, however, without knowledge (455a), since it addresses an audience that has no knowledge and is only effective on such an audience (459a–b). The *rhetor* thus has the ability to persuade but has no knowledge of justice and injustice (459d–e). Socrates then defines rhetoric not as a *techne* but as a ‘knack’ (*empeiria*), which together with cooking, [...] make up the category of flattery (463a–b). As such, rhetoric is concerned with appearances, not knowledge, and can give no rational account (*logos*); it is as far from real justice as cooking is from medicine (465a–b).”

dos sofistas elencadas por Platão no diálogo *Sofista*, em que são retratados como caçadores ambiciosos de jovens ricos que vendem “virtude” e bens fabricados e como falsificadores da filosofia, que construíam contradições baseadas mais em aparências e opiniões do que na realidade (KERFERD, 2003, pp. 14-5).

Tendo em mente a escassez e o caráter fragmentário das obras sofisticas sobreviventes e o impacto da lente hostil pela qual estão filtradas as informações com que trabalhamos, podemos então buscar demarcar o campo do *lógos* sofisticado, começando por sua composição por duas grandes pluralidades semânticas: o conjunto heterogêneo e fragmentário de pensadores e doutrinas que compõem o que conhecemos por sofística e a riqueza de sentidos da própria palavra *lógos*.

O termo *lógos* sofisticado é uma generalização dos vários tipos de *lógos* presentes nos diálogos e nos fragmentos sofisticos. Não existe uma visão unificada preconizada por todos os sofistas, assim como não existe apenas um discurso. A palavra *lógos* encerra uma pluralidade semântica que percorre toda a filosofia grega. De um modo geral, como nos mostra Maria Vaz Pinto, o *lógos* se reporta comumente à noção de palavra pensada, associada ao universo do dizer, mas reclama também a ideia de razão. Em sentido mais amplo, *lógos* alude à ordem das coisas, à sua inteligibilidade (VAZ PINTO, 2000, p. 13).

Uma das características fundamentais do *lógos* sofisticado é a sua visão do poder do discurso e do seu campo de ação, elemento de que faz parte a sua relação com a verdade e a opinião. Esse *lógos* coloca-se como ferramenta de exercício de convencimento e renuncia à verdade absoluta, posta como inatingível, concentrando-se no próprio discurso e na contingência relativa dos momentos discursivos.

A doutrina sofisticada coloca o caráter do *lógos* em outro plano. Nela, o ser humano é marcado pelas suas limitações e não pode conhecer a verdade nem formular uma verdade absoluta, sendo construído por opiniões múltiplas e contraditórias que se chocam para ser momentaneamente

vencedoras. Como evidenciado na máxima de Protágoras, no *lógos* sofístico o homem é a medida de todas as coisas.

No texto *Elogio de Helena*<sup>71</sup> encontramos as reflexões de Górgias sobre o poder do discurso. O objetivo do encômio é liberar Helena da culpa por ter deixado o seu lar para ir à Troia com Páris, tentando mostrar que os condenam Helena estão falando falsamente. Górgias encontra quatro possíveis explicações para o comportamento de Helena: foi um decreto dos deuses; foi levada à força; foi persuadida pelo poder do discurso; foi obra do amor.

No argumento do poder do discurso, Górgias interroga como alguém se livra da culpa por fazer o que fez por ter sido persuadido e coloca o poder do *lógos* como causador de experiências emocionais: assim como a poesia age sobre a alma humana, o *lógos* age sobre a opinião (*dóxa*), a qual não é conhecimento e por isso pode ser maleável. Górgias afirma que “a persuasão, quando acrescentada ao discurso, molda a alma como quer” (*Elogio de Helena*, 13, p. 130). Para Górgias, o poder do *lógos* sobre a alma humana é comparável ao poder de uma droga sobre o corpo, que pode curar ou causar a morte. Com os discursos acontece o mesmo fenômeno: podem despertar o prazer, a confiança e podem provocar o medo e persuadir para maus fins. A comparação do *lógos* com uma droga sugere, de acordo com Kerferd, a existência de dois tipos de persuasão, um positivo e outro negativo. Helena teria sido vítima de um *lógos* negativo, que a teria seduzido a agir de maneira errada (KERFERD, 2003, p. 138). Ao comparar os discursos com os medicamentos (*phármakon*), Górgias acentua a ambiguidade da persuasão, que assim como eles pode ser remédio ou veneno, curar ou matar, dependendo não das suas características inerentes, mas do uso que dela se faz.

O poder persuasivo do discurso está relacionado ao campo de ação reivindicado pelos sofistas. A doutrina do *lógos* na sofística, como evidenciado no *Elogio de Helena*, tem como ponto de partida a ideia de que os homens partilham um universo marcado pela *dóxa*, sendo a retórica o

---

<sup>71</sup> In: VAZ PINTO; SOUSA, 2005, pp. 127-133.

meio mais eficaz para agir neste universo. A retórica atua sobre as opiniões e muda convicções, transformando-se em uma ferramenta da política. Fattal (2001) afirma que a retórica não deseja compreender o real, mas exercer poder sobre o outro. O que importa para o *lógos* sofisticado dentro do contexto da pólis são os efeitos da linguagem.

Fattal destaca que, para além das distinções comumente apontadas entre o *lógos* filosófico e o *lógos* sofisticado, entre o discurso da *alétheia* e a palavra hábil e persuasiva, encontra-se uma semelhança impressionante entre a sofística e o *lógos* da mitologia:

a palavra eficaz da mitologia usa meios práticos para atingir certos fins úteis e transforma uma relação de poder desfavorável em uma relação vantajosa, isto é, ela inverte certos dados pela força da sua técnica astuciosa e persuasiva; esta palavra doce, charmosa, enganadora e sedutora é algo útil, de positivo porque ativo. Sua habilidade recorda estranhamente aquela da sofística. De fato, o sofista busca produzir efeitos de charme e de sedução pelo uso técnico que ele faz da linguagem (FATTAL, 2001, p. 67).<sup>72</sup>

Voltemo-nos então para esse objetivo do *lógos* sofisticado, a persuasão, ou *peithó*. Em suas acepções laicas e com relação às estruturas do pensamento e categorias da experiência grega, a *peithó* encontra-se ligada às noções de *bía* (força, violência) e *dólos* (ardil, engano). A *peithó* é uma característica civilizatória, que distingue sempre dois mundos opostos, o da cidade e o da selvageria. Como tal, ela é oposta à *bía*, marca do comportamento incivilizado. Buxton aponta que, “enquanto a *peithó* caracteriza a conduta dentro de uma comunidade civilizada, *bía* caracteriza a conduta fora de tal comunidade” (BUXTON, 1982, p. 58).<sup>73</sup> Assim, a *peithó* distingue tanto os homens dos animais quanto os gregos dos bárbaros e a comunidade dos cidadãos do que havia

---

<sup>72</sup> No original: “La parole efficace de la mythologie use de moyens pratiques en vue de réaliser certaines fins utiles, et transforme un rapport de puissance défavorable en une relation avantageuse, c’est-à-dire qu’elle renverse certaines données par la force de sa technique rusée et persuasive; cette parole douce, charmeuse, trompeuse et séductrice est quelque chose d’utile, de positif parce que active. Son habileté rappelle étrangement celle de la sophistique. En effet, le sophiste cherche à produire des effets de charme et de séduction par l’usage technique qu’il fait du langage.”

<sup>73</sup> No original: “while *peitho* characterizes conduct within a civilized community, *bía* characterizes conduct outside such a community.”

antes, a comunidade sem *nómos* (leis). Por ser ligada à ordem e à desordem, podemos também aproximar a relação entre *peithó* e *bía* da temática da saúde e da doença.

A relação entre *peithó* e *dólos* é muito mais ambígua e variável do que a oposição entre *bía* e *peithó*. *Dólos* também se opõe à *bía*, sendo uma forma subversiva frequentemente usada para superar aquele que não pode ser persuadido nem vencido pela violência por possuir força superior. De fato, “*dólos* funciona como uma espécie de imagem em espelho de *bía*: enquanto *bía* é usada por alguém superior em poder para subjugar um inferior, *dólos* permite a um inferior subverter o poder prevacente de um superior” (BUXTON, 1982, p. 64).<sup>74</sup>

A distinção entre *dólos* e *peithó* é complexa porque às vezes “os dois são claramente separados e usados para designar tipos de conduta que se excluem mutuamente; mas às vezes *peithó* é usada de uma forma que a torna virtualmente idêntica ao *dólos*” (BUXTON, 1982, pp. 64-5).<sup>75</sup> Por seu caráter sedutor, a *peithó* pode ser conduzida em termos de *dólos*, mas também pode ser pensada como oposta a ele, ligada a uma persuasão por meio de um discurso franco e não pelo engano astuto do *dólos*. Buxton ressalta que “esta ambiguidade é uma das qualidades fundamentais da *peithó*. É também uma das características exploradas na tragédia, o gênero que, acima de todos os outros, expôs as ambivalências geradas pelo mundo cultural da Grécia” (BUXTON, 1982, p. 66).<sup>76</sup>

Em um estudo sobre o triângulo de conceitos *peithó-bía-éros* na retórica e poética gregas, John Kirby defende que os três aparecem em díades justapostas, nos seguintes pares: *peithó/bía*,

---

<sup>74</sup> No original: “*dolos* functions as a sort of mirror-image of *bia*: while *bia* is used by one who is superior in power to subdue one who is inferior, *dolos* enables an inferior to subvert the prevailing power of a superior.”

<sup>75</sup> No original: “the two are clearly separated, and are used to designate mutually exclusive types of conduct; but sometimes *peitho* is used in a way that makes it virtually identical with *dolos*.”

<sup>76</sup> No original: “this ambiguity is one of *peitho*’s fundamental qualities. It is also one of the features explored in tragedy, the genre which, above all others, exposed the ambivalences generated by the cultural world of Greece.”

*peithó/éros* e *éros/bía*. Kirby sustenta que a ideia de que “eu tentarei persuadi-lo, mas, falhando isto, eu te forçarei” (KIRBY, 1990, p. 215)<sup>77</sup> é uma marca civilizatória — o discurso persuasório como arma primeira seria próprio do comportamento do cidadão, enquanto a preferência pela *bía* como forma de ação seria própria da *areté* guerreira presente nas épicas homéricas. Junto com *éros*, *peithó* e *bía* são conceitos recorrentes na retórica e em particular em Górgias, que em seu *Elogio de Helena* os inclui entre os motivos da ida de Helena para Troia: “Com efeito, ela fez o que fez ou por vontade do Destino e pelas decisões dos deuses e pelos decretos da Necessidade ou arrebatada à força ou persuadida pelos discursos [ou submetida pelo amor]” (*Elogio de Helena*, 6, pp. 128-9).

Jon Hesk relaciona a valorização da *peithó* na Atenas do século V a.C. com o momento vivido pela pólis e com a sofística, que contestava a possibilidade de alcançar a *alétheia*, rejeitando-a em favor da *dóxa* e da *peithó*:

a nova cultura democrática da Atenas do século V a.C. cria um interesse em técnicas de persuasão verbal e faz perceber que, porque o conhecimento moral e epistemológico do homem é incompleto, questões de fato e valor estão abertas ao debate através de argumentos opostos. Nas áreas da teoria retórica e sofística, a ideia de que há dois argumentos contraditórios em qualquer assunto é complementada pela ideia de que a persuasão (*peithó*) ou *apaté* são os objetivos do debate ou investigação. Dentro deste quadro agonístico, o sofista como intelectual ou professor de retórica enfatiza a condição mortal da *dóxa* controversa e instável e o poder da persuasão ou engano de tirar vantagem desta condição (HESK, 2000, pp. 147-8).<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> No original: “I will try to persuade you, but, failing that, I will force you.”

<sup>78</sup> No original: “The new democratic culture of fifth-century Athens creates an interest in techniques of verbal persuasion and a realisation that, because men’s moral and epistemological knowledge is incomplete, questions of fact and value are open to debate through opposing arguments. In the areas of rhetorical and sophistic theory, the idea that there are two contradictory arguments on any issue is complemented by the idea that persuasion (*peithó*) or *apaté* are the goals of debate or inquiry. Within this agonistic framework, the sophist as intellectual or teacher of rhetoric emphasises the mortal condition of controvertible and unstable *doxa* and the power of persuasion or deception to take advantage of that condition.”

No campo do *lógos* sofisticado, desse discurso maleável que opera com a *dóxa* e com as possibilidades discursivas para engendrar a *peithó* e obter o êxito nos debates, é de grande importância o princípio do *kairós*, de ocasião.

Em seu estudo sobre a *stásis* e o *kairós*, Michael Carter afirma que “*kairós* era um princípio importante da retórica sofisticada — e especialmente da retórica de Górgias — porque fornecia a fundação para a retórica em uma epistemologia relativista” (CARTER, 1988, p. 101).<sup>79</sup> No campo de ação da *dóxa*, o *kairós* seria o guia na escolha entre *lógoi* em competição, pois a determinação da utilidade dos argumentos disponíveis seria dependente das circunstâncias em constante mutação. Dherbey também ressalta o *kairós* no pensamento de Górgias, em que a “escolha de um de dois contrários não é arbitrária e gratuita: ela é feita segundo o *kairos*” (DHERBEY, 1985, p. 48).<sup>80</sup> O *lógos* sofisticado transforma-se com as circunstâncias, sendo a improvisação uma das habilidades cultivadas pela educação sofista.

Vaz Pinto destaca a relação entre os argumentos, o *kairós* e a *apaté* (engano, correspondente feminino do *dólos*) no poder do discurso sofisticado para a obtenção da *peithó*:

a palavra, actuante no momento oportuno, impõe à alma uma influência irresistível, desencadeando nela a motivação que leva a uma determinada conduta. Este impacto vindo do exterior é descrito como *apaté*. Desta forma, *lógos* e *kairós* conjugam-se no sentido de persuadir aquele que “sofre” os seus efeitos. Estas três realidades/noções (*lógos*, *kairós*, *apaté*) são capitais na concepção que Górgias tem da arte retórica (VAZ PINTO, 2000, p. 225).

Esses princípios do *lógos* sofisticado que examinamos aqui, a *dóxa*, a contingência do *kairós*, a *peithó* que pode enganar a alma, estão presentes na crítica à sofística que a coloca como elemento de uma crise ético-política e de uma suposta “ruína do *lógos*”. Vaz Pinto ressalta que uma das

---

<sup>79</sup> No original: “*kairos* was a major principle of sophistic rhetoric – and especially the rhetoric of Gorgias – because it provided the foundation for rhetoric within a relativistic epistemology.”

<sup>80</sup> No original: “choix de l’un des deux contraires n’est point arbitraire et gratuit: il est fait selon le *kairos*.”

acusações dirigidas aos sofistas é justamente a sua falta de compromisso com a verdade: na visão dos seus detratores, os sofistas movem-se no terreno das aparências, concentrando-se na *dóxa* e no êxito em detrimento da episteme, manipulam técnicas de engano de forma arbitrária e valorizam os elementos passionais e contingentes na escolha pragmática do melhor, em vez de nortear as opções morais por princípios racionais e absolutos, contribuindo para a desagregação ético-política da comunidade (VAZ PINTO, 2005, pp. 16-7). Assim, a afirmação da impossibilidade de encontrar a verdade e a sua fragmentação em múltiplos pontos de vista em um universo contingente de opiniões, elementos centrais do *lógos* sofisticado, são também pontos fundamentais da sua consideração pelos críticos como um aspecto da crise da pólis.

Tendo estabelecido os elementos constitutivos do vocabulário da *nósos* e do *lógos* sofisticado, passaremos a examinar algumas considerações sobre o enredo do *Filoctetes* e do *Orestes*, tendo em mente as questões de intertextualidade e de utilização do vocabulário mítico apontadas na primeira parte do capítulo.

#### 1.4 Estrutura e intertextualidade

As duas peças em estudo foram consideradas peculiares no contexto da obra dos seus autores: enquanto que Goldhill descreve o *Filoctetes* como “uma das mais experimentais em termos formais dentre todas as tragédias gregas remanescentes” (GOLDHILL, 2012, p. 73)<sup>81</sup>, Froma Zeitlin caracterizou o *Orestes* de forma famosa como “a mais euripidiana de todas as peças euripidianas, refletindo sua visão, seus interesses e suas ênfases técnicas típicas” (ZEITLIN, 1980, p. 51)<sup>82</sup>, com esses elementos típicos levados ao extremo.

---

<sup>81</sup> No original: “one of the most formally experimental of all extant Greek tragedies”.

<sup>82</sup> No original: “the most Euripidean of all Euripidean plays, reflecting his typical techniques emphases, interests, and outlook”.

Na esteira dessas diferentes posições das obras em relação ao estilo dos autores, é interessante destacar a tese de Elizabeth Craik sobre o caráter euripídiano do *Filoctetes* de Sófocles, apontando semelhanças na forma dos versos, nos temas, em dispositivos como o *deus ex machina* e no enredo da peça:

Ainda mais profundas são as semelhanças aparentes no curso da peça: a intriga, os personagens não tão heroicos, o final feliz, o interesse na retórica. Ao longo da sua carreira, Eurípides teve apreço por intrigas complexas, que só podiam ser resolvidas pela intervenção de um deus, e por personagens de baixo status — Helena, por exemplo, foi uma das preferidas. Quanto ao final feliz, muitas das peças de Eurípides têm isso em comum com o *Filoctetes*. Eurípides sempre esteve atento às tendências intelectuais do momento; Sófocles mostra mais ciência delas nas suas últimas duas peças. Outra característica da tragédia euripídiana é que, nas palavras de um crítico [Bernard Knox], o herói “sofre em vez de agir”: certamente uma descrição adequada da situação de *Filoctetes*. Por seu caráter cumulativo, as similaridades tornam-se sugestivas e, quando consideramos a data de produção da peça, tornam-se ainda mais significativas (CRAIK, 1979, pp. 16-7).<sup>83</sup>

Kirkwood afirma que os efeitos cênicos no *Filoctetes*, como a paisagem, os trapos, o coxear do herói, muito provavelmente fazem eco ao realismo euripídiano (KIRKWOOD, 1958, p. 96). Maria de Fátima Sousa e Silva aponta que o recurso à figura andrajosa por Sófocles seria uma influência de Eurípides, “o poeta que mais se empenhou em ferir a sensibilidade do público com o espetáculo dos heróis andrajosos” (SOUSA E SILVA, 1987, p. 116) na produção trágica do século V, sendo inclusive utilizado para o herói do seu *Orestes*.

Em seu texto *Quando Eurípides influencia Sófocles*, Fernando Brandão dos Santos analisa outra influência estilística no que se refere à composição dos cantos corais, com a redução a um estásimo e o uso de interlúdios líricos ao longo do *Filoctetes* (SANTOS, 2003). M. L. West aponta

---

<sup>83</sup> No original: “Even deeper are the resemblances apparent in the whole tenor of the play: the intrigue, the less than heroic characters, the happy ending, the interest in rhetoric. Throughout his career, Euripides had a fondness for complicated intrigues, which could be resolved only by the intervention of a god, and for characters of low stature — Helen, for instance, was a favourite. As to the happy ending, many of Euripides' plays have this in common with *Philoktetes*. Euripides had always been alive to current intellectual trends; Sophokles shows more awareness of them in his two last plays. Another feature of Euripidean tragedy is that, as one critic puts it, the hero "suffers rather than acts": surely an apt description of *Philoktetes*' situation. The similarities are cumulatively suggestive, and when we consider the date the play was produced, they become even more significant.”

um paralelo entre o uso dos versos jâmbicos anapésticos no *Filoctetes* e no *Orestes*, as duas peças apresentando um pico no uso desse recurso métrico na obra de cada poeta que foi seguido por um declínio nas peças seguintes (WEST, 2007, p. 27).

Para além do estilo de Eurípides, Charles Fuqua propõe uma relação específica entre o *Filoctetes* de Sófocles e o *Orestes* de Eurípides em que a segunda seria uma resposta à primeira sobre a questão da conduta heroica, e ele constrói essa tese com base em semelhanças específicas e numerosas de temas, técnicas dramáticas e padrões de ação (FUQUA, 1976).

Um dos elementos compartilhados pelas duas peças é o caráter original dos seus enredos e o seu enquadramento no mito: por um lado, a inclusão de Neoptólemo na história da recuperação do arco de Filoctetes é uma inovação de Sófocles sobre o mito; por outro, todos os eventos do *Orestes* são uma criação de Eurípides em meio ao esquema mítico existente.

#### 1.4.1 *Filoctetes*

O tradutor português do *Filoctetes* José Ribeiro Ferreira destaca que o tema do homem enfermo que é abandonado pela sociedade e mais tarde por ela demandado quando se torna imprescindível tem na tradição grega um símbolo em Filoctetes (FERREIRA, 1987, p. 05). O mito de Filoctetes aparece em diversos textos da literatura grega que conhecemos: tanto na *Iliada* (II, vv. 716-725) como na *Odisseia* de Homero (III, v. 190 e VIII, vv. 219-20), na *Primeira Pítica* de Píndaro (vv. 96-116), em fragmentos dos *Cantos Cíprios*, da *Pequena Iliada* e da obra de Baquílides.<sup>84</sup> As menções na *Odisseia* são breves, marcando seu status como arqueiro (“Só Filocteto me superava com seu arco na terra”, *Odisseia*, VIII, v. 219), enquanto que a *Pítica* agrega a ferida de Filoctetes e que ele foi trazido de Lemnos por heróis. Na *Iliada* encontram-se mais

---

<sup>84</sup> Sobre o mito de Filoctetes, permanece relevante a clássica obra de Luigi Adriano Milani, *Il mito di Filottete nella letteratura classica e nell'arte figurata*, de 1879, que compreende as variações do mito na literatura grega, incluindo as tragédias, e um levantamento iconográfico.

detalhes sobre o abandono de Filoctetes em Lemnos e a necessidade do seu retorno ao exército heleno:

E os que habitavam Metona e Taumácia,  
senhores de Melibeia e da áspera Olízon:  
destes comandava Filoctetes o sábio arqueiro,  
sete naus; em cada uma tinham embarcado cinquenta  
remadores, bons conhecedores do combate com arco e flecha.  
Pois ele jazia agora numa ilha, em grande sofrimento,  
na sacra Lemnos, onde o deixaram os filhos dos Aqueus  
padecendo da ferida [ἔλκος] horrível de uma venenosa serpente.  
Aí jazia, cheio de dores; mas em breve se lembrariam  
Os Aqueus junto às naus do soberano Filoctetes. (*Iliada*, II, vv. 716-725)

Com relação a Baquilides (c. 520 – c. 450 a.C.), temos um fragmento apontando a existência de um ditirambo do poeta em que ele mencionaria a profecia de Heleno de que os gregos precisavam de Filoctetes porque Troia não seria destruída sem o arco de Hércules.<sup>85</sup> Como aponta Pucci, há poucas referências sobre a atuação de Filoctetes em Troia e depois da guerra, com a história centrando-se no abandono em Lemnos: “os dois momentos cruciais na história do Filoctetes são o seu ferimento por parte da serpente, como o consequente abandono a Lemnos no início da expedição troiana, e a sua reintegração no décimo ano de guerra” (PUCCI, 2003, p. xiii).<sup>86</sup>

Sófocles, no entanto, escreveu uma tragédia chamada *Filoctetes em Troia*, de data desconhecida e da qual restam sete breves fragmentos. Neles, são mencionados elementos comuns ao *Filoctetes*: o cheiro fétido que perturba os outros (fr. 697), uma referência à *nósos* com um enigmático verso sobre a morte ser o último curandeiro das doenças (fr. 698) e uma menção a gritos desagradáveis e dissonantes (fr. 699). O fragmento 701 traz outro elemento, um bastão associado a Asclépio, em uma possível alusão à cura de Filoctetes (LLOYD-JONES, 2003, pp. 332-335).

---

<sup>85</sup> O fragmento encontra-se na edição de Carlos A. Martins de Jesus da obra de Baquilides, *Odes e fragmentos*, publicada pela Annablume em 2014 (p. 216).

<sup>86</sup> No original: “I due momenti cruciali nella storia di Filottete sono il suo ferimento da parte del serpente, com il conseguente abbandono a Lemno all’inizio dela spedizione troiana, e la sua reintegrazione al decimo anno di guerra.”

William Bates conjectura que a peça versaria sobre a cura de Filoctetes e seus atos posteriores em Troia, incluindo a morte de Páris, com forte influência da *Pequena Iliada*, e afirma que o único elemento claro é que trataria de um Filoctetes sadio (BATES, 1961, pp. 251-3).

Temos testemunho nos escritos do orador Dion de Crisóstomo (c. 40 – c. 115 d.C.) de duas outras tragédias sobre Filoctetes, de Ésquilo e de Eurípides (discursos 52 e 59, CHRYSOSTOM, 2001). Não temos evidência de data para a tragédia de Ésquilo, mas sabe-se que a de Eurípides foi encenada em 431 a.C. O discurso 52, *Sobre Ésquilo e Sófocles e Eurípides ou o arco de Filoctetes*, trata das três peças, comparando e comentando alguns dos seus aspectos. Infelizmente, Dion descreve mais completamente o enredo do *Filoctetes* de Sófocles. O discurso 59, *Filoctetes*, é uma paráfrase do prólogo do *Filoctetes* de Eurípides.

Sobre o *Filoctetes* de Ésquilo, Dion menciona que Odisseu é enviado para buscar Filoctetes e o arco de Hércules após a profecia de que eles eram necessários para a tomada de Troia. Sem disfarces mas usando artifícios não vis, Odisseu tem um plano de convencimento baseado em engano e argumentos (ἀπάτη e λόγοι: 52.9), que incluía relatar os infortúnios dos gregos e a desgraça de Odisseu. Por fim, Odisseu toma o arco e consegue que Filoctetes retorne ao exército. Também menciona o coro formado por lemnianos que não se aproximavam do arqueiro.

Quanto ao *Filoctetes* de Eurípides, Dion relata que Odisseu e Diomedes se dirigem a Lemnos buscar Filoctetes e o arco para atender à profecia e Odisseu é disfarçado por Atena, como na *Odisseia*, para enganar Filoctetes. A peça tem mais personagens: além do coro de lemnianos e do acréscimo de Diomedes, há uma comitiva de troianos que vem subornar o arqueiro e um lemniano. Dion comenta que há mais ocasiões de debate e competições retóricas de argumentos na peça de Eurípides, que demonstra o poder irresistível da linguagem. O plano de Odisseu envolve um engano bem mais elaborado para ganhar a confiança de Filoctetes, com Odisseu fingindo ter também sofrido abandono e ter os mesmos inimigos e Diomedes fingindo ser um marinheiro que

se oferece a levar os dois exilados de volta para a Grécia. Por fim, Odisseu rouba o arco de Filoctetes, que acaba retornando ao exército.<sup>87</sup>

Como apontado, a grande inovação de Sófocles no *Filoctetes* é a inclusão de Neoptólemo, a qual opera uma transformação significativa no enredo, nos temas e na resolução do conflito:

A grande diferença é a introdução de Neoptólemo, cuja função é a mediação entre Filoctetes e Odisseu por meio da adoção de uma parte dos pontos de vista opostos. Ele realiza o amálgama desses pontos de vista nele mesmo e é o instrumento pelo qual é realizada a conciliação do conflito ao final da peça. As consequências dessa inovação são tão extensas que alguns críticos conjecturaram que o tema da peça de Sófocles é a transformação de Neoptólemo (KIRKWOOD, 1958, pp. 38-9).<sup>88</sup>

A inserção de Neoptólemo transforma a antítese em uma complexa e dinâmica relação entre três personagens. A figura do jovem filho de Aquiles permite que o poeta componha zonas de concordância, aproximação e afastamento, um ponto no qual a influência de Odisseu e de Filoctetes é avaliada e seus parâmetros opostos se chocam. Em uma comparação com os *Filoctetes* de Ésquilo e Eurípidés, Karl Reinhardt afirma que o uso da trinca de personagens por Sófocles torna a intriga mais equilibrada e mais profunda, e que o vínculo entre os três se torna o cerne da própria intriga (REINHARDT, 2007, p. 187-8). A introdução de Neoptólemo é tão significativa que comentaristas como Paul Mazon chegam a afirmar que “o verdadeiro herói da tragédia não é Filoctetes, é Neoptólemo” (MAZON, 2002, p. 06).<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Para uma análise aprofundada sobre o *Filoctetes* de Ésquilo e em especial o de Eurípidés, ver *Politics and the Lost Euripidean Philoctetes* de S. Douglas Olson (1991).

<sup>88</sup> No original: “The great difference is the introduction of Neoptolemus, whose function it is to mediate between Philoctetes and Odysseus through sharing a part of each of the opposing points of view. He amalgamates them in himself and is the instrument by which a reconciliation of the conflict is ultimately brought about. So far-reaching in its consequences is this innovation that some critics have supposed that the theme of Sophocles’ play is the transformation of Neoptolemus.”

<sup>89</sup> No original: “le véritable héros de la tragédie, ce n’est pas Philoctète, c’est Néoptolème.”

Outra alteração importante na tragédia de Sófocles é a transformação de Lemnos de uma ilha habitada movimentada e conhecida pelos vinhos em uma ilha deserta e selvagem:

A imagem que a epopeia homérica nos deixa de Lemnos é a de uma terra fértil, rica, mercadora — o que ela permanecerá durante toda a Antiguidade — e frequentada, principalmente pelos aqueus. Claramente ela não se parece em nada àquela do *Filoctetes* de Sófocles. De fato, a Lemnos de Sófocles é uma ilha deserta e, nesse aspecto, podemos falar de uma verdadeira reviravolta em relação à descrição homérica (MORIN, 2003, p. 389).<sup>90</sup>

Essa imagem homérica de Lemnos é formada em três menções na *Iliada* (VII, v. 467; VIII, vv. 230-2; XXI, v. 40) e em uma na *Odisseia* (VIII, v. 283). Também nas tragédias de Ésquilo e de Eurípides, como vimos, Lemnos é um lugar habitado e seus moradores formam o coro de ambas as peças e fornecem um dos personagens do texto de Eurípides. A transformação de Lemnos em uma ilha deserta por Sófocles destaca assim o isolamento e a selvageria do seu herói trágico e resulta em outra diferença, o coro formado por marinheiros gregos.

É um lugar comum afirmar que Sófocles é o mais homérico dos poetas trágicos. De fato, encontram-se no *Filoctetes* alusões frequentes à *Iliada* e à *Odisseia*, tanto com ecos textuais de linhas e passagens específicas quanto com referências situacionais e estruturais. Em sua análise das referências homéricas no *Filoctetes*, Seth Schein defende que coexistem no texto da peça versões épicas tradicionais e contemporâneas do século V a.C. das figuras de Aquiles e de Odisseu e que “esses padrões de heroísmo entrelaçados problematizam personagens e valores épicos tradicionais à luz dos modernos e questionam personagens e valores modernos à luz dos seus antecedentes épicos” (SCHEIN, 2006, p. 139).<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> No original: “L'image que l'épopée homérique nous laisse de Lemnos est celle d'une terre fertile, riche, commerçante — ce qu'elle restera durant toute l'Antiquité —, et fréquentée, notamment par les Achéens. Il va sans dire qu'elle ne ressemble en rien à celle du Philoctète de Sophocle. En effet la Lemnos de Sophocle est une île déserte, et, à ce propos, nous pouvons parler de véritable retournement de la description homérique.”

<sup>91</sup> No original: “these interwoven patterns of heroism problematize traditional epic characters and values in light of modern ones, and call into question modern characters and values in light of their epic antecedents.”

A memória de Aquiles é constantemente invocada na peça e reforçada pela presença do seu filho, Neoptólemo. O contraste entre as figuras de Aquiles e Odisseu estava bem estabelecido no imaginário do século V a.C., contrapondo a honra rígida e oposta ao engano de Aquiles à adaptabilidade astuta e eficaz de Odisseu. No *Filoctetes*, esse contraste é reelaborado e ressignificado na sua utilização, e temos a criação de dissonâncias entre as alusões às figuras homéricas e as suas reatualizações em cena, com um Odisseu especialmente transformado pelo século V a.C. e um Filoctetes relacionado à nobreza guerreira e à intransigência de Aquiles.

A associação de Filoctetes com Aquiles fica evidente nos paralelos notáveis entre a embaixada do livro IX da *Iliada* e a missão de Odisseu de trazer de volta o arqueiro no *Filoctetes*.<sup>92</sup> No livro IX, os líderes do exército grego estão preocupados com a ausência de Aquiles, de que precisam para o sucesso em Troia e que se retirou após o insulto perpetrado contra ele por Agamemnon ao tomar-lhe Briseida. Nestor propõe abrandar a ira de Aquiles com dádivas e a formação de uma embaixada para esse fim, composta por Odisseu, Fênix e Ájax.<sup>93</sup> Os três discursam para persuadir Aquiles, mas ele se recusa a deixar de lado a desonra sofrida e retornar ao exército. Rabel enfatiza a utilização de diversos elementos persuasórios nas tentativas de convencer Aquiles:

Eles empregam uma variedade de argumentos tanto morais como prudenciais na forma. Entre esses, Odisseu promete ao herói glória (κῦδος, 9.303) e lista os muitos presentes que Aquiles ganhará se ele ceder (9.262–99). Fênix, retratando a si mesmo como um pai adotivo de Aquiles, faz um apelo à estima normal de um herói pelos valores do *oikos* ou casa (9.434–95). Ájax, por sua parte, fala das reivindicações da amizade (φιλότητος,

---

<sup>92</sup> A analogia entre o *Filoctetes* de Sófocles e o livro IX da *Iliada* foi apontada por diversos autores, como Beye (1970), Fuqua (1976), Rabel (1997), Schein (2006).

<sup>93</sup> Note-se que os três membros da embaixada estão presentes no texto do *Filoctetes*: Odisseu como personagem, Ájax no relato dos mortos em Troia (*FIL* v. 411) e Fênix como comandante de uma frota que viria capturar Neoptólemo, na fala do mercador (*FIL* v. 562, 565). Nestor, outra figura marcante do livro IX, também é mencionado durante o relato dos mortos (*FIL* v. 422).

9.630, 642) e das obrigações morais impostas sobre um anfitrião pela presença de convidados sob o seu teto (9.640–42) (RABEL, 1997, p. 297).<sup>94</sup>

Por conta da profecia de Heleno, também na tragédia de Sófocles os líderes do exército grego acreditam que precisam de um herói ausente, Filoctetes, (e do seu arco) para vencer em Troia. Filoctetes foi abandonado em Lemnos pelo exército grego e por isso nutre intenso ressentimento contra Odisseu, Agamemnon e Menelau. Odisseu e Neoptólemo vão a Lemnos para persuadir ou de outra conseguir o retorno de Filoctetes e o arco de Hércules e utilizam diversos meios e argumentos para isso, mas também Filoctetes se recusa a deixar de lado a injustiça sofrida e retornar ao exército.

É especialmente nessa recusa obstinada que se identifica o paralelo entre Aquiles e Filoctetes. Ambos se sentem profundamente insultados e, guiados por valores de conduta intransigentes, repelem os vários ataques contra sua determinação e se negam a fazer concessões quanto a seus inimigos, mesmo que isso resulte em consequências terríveis para si e para os gregos. Cabe destacar que é neste Aquiles irredutível que Bernard Knox identifica o principal modelo para o herói sofocleano:

Na ira funesta de Aquiles, em seu rancor autoabsorto pela afronta à sua autoestima, sua raiva contra aqueles que lhe causaram dano e aqueles que o tirariam do caminho que escolheu, nas consequências fatais da sua obstinação e na sua aceitação da morte, acima de tudo naquele magnífico [nono] livro em que os três diferentes ataques contra sua resolução são feitos e rechaçados — aqui se encontra o modelo e mesmo as fórmulas da situação trágica sofocleana (KNOX, 1964a, p. 52).<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> No original: “They employ a variety of arguments both moral and prudential in form. Among these, Odysseus promises the hero glory (κῆδος, 9.303) and lists the many gifts that Achilles will win if only he relents (9.262–99). Phoenix, portraying himself as a surrogate father to Achilles, appeals to a hero’s normal regard for the values of the oikos or household (9.434–95). Ajax, for his part, speaks of the claims of friendship (φιλότητος, 9.630, 642) and of the moral obligations imposed upon a host by the presence of guests beneath his roof (9.640–42).”

<sup>95</sup> No original: “In the baleful wrath of Achilles, his self-absorbed brooding on the affront to his self-esteem, his anger against those who have wronged him and those who would turn him from his chosen path, in the fatal consequences of his obstinacy and in his acceptance of death, above all in that magnificent [ninth] book where the three different

Os estudiosos costumam agrupar o *Filoctetes* de Sófocles com *Electra* (c. 418 – 410 a.C.) e *Édipo em Colono* (401 a.C.) como as peças tardias do poeta. Percebe-se a influência da situação de crise em que se encontrava Atenas: o fracasso da expedição à Sicília, a invasão espartana da Ática, o golpe oligárquico de 411 a.C. e o retorno conturbado da democracia. Webster aponta a seguinte similaridade entre as peças tardias:

Todas as três peças tardias são dominadas por uma única figura, que está no palco durante a maior parte da peça. Essa figura solitária sofre de uma grande dor infligida há algum tempo: *Electra* pelo assassinato de Agamemnon, *Filoctetes* pelo abandono em Lemnos e seu pé gangrenado, *Édipo* pela descoberta de que ele matara o seu pai e casara com a sua mãe e pela cegueira e o exílio autoinfligidos. Todos os três sofrem em vez de agir; a ação consiste em confrontá-los com uma grande gama de emoções conforme reagem aos seus inimigos ou amigos (WEBSTER, 1970, p. 06).<sup>96</sup>

Em seu estudo sobre as três peças tardias de Sófocles, Thomas Van Nortwick expande essa semelhança do herói solitário e sustenta que *Electra*, *Filoctetes* e *Édipo em Colono* compartilham uma diferente posição do herói, relacionada com a questão da agência do herói apontada por Webster e também com um novo protagonismo do corpo. O corpo dos heróis também apresenta outro conjunto de características: “todos os três heróis [...] têm corpos caracterizados pela internalidade, latência, que os gregos associavam com as mulheres e o feminino; todos os três são usados de alguma forma por homens que querem manipulá-los para seus próprios fins” (VAN NORTWICK, 2015, pp. 116-117).<sup>97</sup>

---

assaults on his resolve are delivered and repulsed — here is to be found the model and even the formulas of the Sophoclean tragic situation.”

<sup>96</sup> No original: “All the three late plays are dominated by a single figure, who is on stage for most of the play. This lonely figure is suffering from a great hurt inflicted some time ago: *Electra* from the murder of Agamemnon, *Philoctetes* from abandonment on Lemnos *and* from his gangrened foot, *Oedipus* from the discovery that he murdered his father and married his mother *and* from self-inflicted blindness and exile. All three suffer rather than do; the action consists in putting them through a great range of emotions as they react to their enemies or friends.”

<sup>97</sup> No original: “all three heroes (*Electra*, *Philoctetes*, and *Oedipus at Colonus*) have bodies characterized by inwardness, latency, which the Greeks associated with women and things feminine; all three are used in one way or another by males who want to manipulate them for their own ends.”

Ao examinar essas relações intertextuais da tragédia de Sófocles, podemos ver usos e alterações significativos realizados pelo poeta, como a ressignificação e a problematização dos padrões de conduta homéricos, discutindo os paradigmas de ação do século V a.C. Percebe-se também que Sófocles opera com marcas identitárias do herói que são encontradas no mito, na épica e em outras tragédias com os quais o seu texto dialoga: o arco, a ferida, o abandono. É necessário agora então situar o *Orestes* de Eurípides e analisar algumas questões acerca do seu enredo.

#### 1.4.2 *Orestes*

Há ampla evidência de que o *Orestes* de Eurípides foi uma tragédia muito famosa durante a antiguidade clássica, frequentemente comentada, citada, parodiada, encenada e estudada. Em sua descrição provocadora da peça, Edith Hall destaca essa fama: “este drama movimentado de tirar o fôlego, uma *soap opera* argiva, foi provavelmente uma das mais famosas de todas as tragédias de Eurípides na antiguidade: foi certamente muito mais citada do que qualquer outra peça de Ésquilo ou de Sófocles” (HALL, 2010, p. 285).<sup>98</sup> O poeta cômico Stratis dedicou uma peça inteira, *Anthroporestes*, à sua paródia. O comediógrafo Menandro (c. 342 – c. 291 a.C.) incluiu referências e paródias da cena da assembleia argiva na sua peça *Sikyonios*. Também se sabe que *Orestes* foi repetidamente reencenada em Atenas e em outros locais do mundo grego. No período bizantino, ela foi escolhida para a seleção curricular conhecida como a “tríade bizantina”, que no caso de Eurípides continha também *Hécuba* e *As Fenícias*, o que contribuiu para o elevado número de manuscritos do texto (PORTER, 1994, pp. 01-02; WRIGHT, 2008, pp. 15-17).

Como mencionado, o enredo do *Orestes* é uma inovação de Eurípides com um esquema mítico conhecido. Esse ponto era destacado já no período helenístico pelo estudioso Aristófanes de Bizâncio (c. 257 – c. 180 a.C.) (MICHEL, 2017, p. 31). Christian Wolff situa o enredo da tragédia

---

<sup>98</sup> No original: “this breathtakingly lively drama, an Argive soap opera, was probably the most famous of all Euripides’ tragedies in antiquity: it was certainly more quoted than any play by Aeschylus or Sophocles.”

da seguinte forma, destacando que sua originalidade vem entrelaçada com uma forte intertextualidade:

O enredo do *Orestes* é invenção de Eurípides. Ele vem como um parêntese entre duas histórias bem conhecidas, a do retorno de Orestes para vingar seu pai e retomar sua casa e seu poder (o assunto das *Coéforas* de Ésquilo e da *Electra* de Sófocles e de Eurípides), e a sua sequência, da purgação, julgamento e absolvição de Orestes em Atenas (o assunto das *Eumênides* de Ésquilo). Mas embora sua ação seja nova e sem precedente mítico, a peça é recheada de ecos dessas histórias familiares (WOLFF, 1988, p. 340).<sup>99</sup>

Antes de examinar os ecos presentes na peça e o enredo inédito que suscitou tantos comentários em relação à sua estrutura, precisamos então apontar a moldura que enquadra o *Orestes*. O mito de Orestes aparece na *Odisseia* de Homero (I, vv. 29-43; vv. 298-300; III, vv. 306-10), na *Pítica XI* de Píndaro, no *Catálogo das Mulheres* atribuído a Hesíodo e em um fragmento da *Oresteia* de Estesícoro. No âmbito dos textos trágicos, Ésquilo dedicou-lhe a trilogia *Oresteia*, Sófocles abordou-o em sua *Electra* e Eurípides utilizou-o também em sua própria *Electra*. Essas referências são específicas ao envolvimento de Orestes, mas temos várias outras menções à história de Agamemnon, Clitemnestra e Egisto.

Logo no início da *Odisseia*, Zeus usa os atos de Egisto como parte do seu argumento de que são os desatinos dos mortais e não os deuses que provocam suas desgraças. Ele menciona então por duas vezes que Orestes matara Egisto para vingar seu pai Agamemnon (I, vv. 28-43). Quando Atena aconselha Telêmaco, a deusa menciona Orestes como um modelo a ser seguido e um exemplo do renome a ser obtido com a vingança: “Ou não terás ouvido da fama que granjeou o divino Orestes/ entre todos os homens, quando matou o assassino de seu pai,/ Egisto ardiloso, porque este o pai glorioso lhe matara?” (*Odisseia*, I, vv. 298-300). Também no livro III o ato de Orestes é usado em um conselho a Telêmaco, quando Nestor conta a história em mais detalhes e

---

<sup>99</sup> No original: “The plot of *Orestes* is Euripides’ invention. It comes like a parenthesis between two well-known stories, one of Orestes’ return to avenge his father and reclaim his house and rule (the subject of Aeschylus’ *Choephoroi* and the *Electra* of Sophocles and Euripides), the other, its sequel, of Orestes’ purgation, trial, and acquittal in Athens (the subject of Aeschylus’ *Eumenides*). But though its action is new and without mythical precedent, the play is filled with echoes of these familiar stories.”

adverte o jovem a não se ausentar muito de casa. Nestor repete que Orestes regressou de Atenas e matou Egisto para vingar o pai, acrescentando que Orestes preparou um festim por ocasião do funeral da “mãe odiada e do vil Egisto” (*Odisseia*, III, vv. 306-316).

Simon Goldhill destaca esse caráter exemplar da figura do Orestes homérico e a sua transformação na tragédia:

O mito homérico foi reescrito para o novo mundo da cidade democrática, mas de uma maneira tal que ninguém jamais diria novamente, como os personagens de Homero tão frequentemente declaravam, “Seja como Orestes!”. Ele é agora o matricida, uma figura difícil de avaliar e impossível de ser tomada como modelo. O herói exemplar de Homero tornou-se um problema, para a plateia e para si mesmo (GOLDHILL, 2007, p. 208).

Na *Odisseia*, celebra-se a justa vingança contra o usurpador e assassino de Agamemnon, e o matricídio não é mencionado explicitamente — há somente essa alusão à morte de Clitemnestra. O primeiro relato do matricídio nos textos sobreviventes está no *Catálogo das Mulheres*, atribuído a Hesíodo: “E por último, no palácio, Clitemnestra de olhos sombrios/ deu à luz, submetida a Agamemnon, ao divino Orestes,/ que, em plena juventude, vingou a morte do pai/ e matou a mãe arrogante com o impiedoso bronze” (Hesíodo, fr. 23a, vv. 27-30). Por sua vez, o fragmento da *Oresteia* de Estesícoro, que chega a nós por um testemunho de Plutarco e por escoliastas, relata o sonho de Clitemnestra com uma serpente sangrenta e parece ser o primeiro a atribuir a Orestes a posse do arco de Apolo para se defender das Erínias, o que implica que o assassino atentou contra o próprio sangue (MICHEL, 2017, pp. 34-35).

Claude Calame aponta que também na iconografia o matricídio é raramente representado, preferindo-se retratar o assassinato de Egisto, e afirma que ocorrem “metamorfozes de um matricídio”, com variações de enfoque e abordagem e em especial com a transformação do Orestes homérico dado como exemplo a Telêmaco para os Orestes trágicos perseguidos por seu crime (CALAME, 2015, pp. 126-9).

Note-se que Eurípides alude no seu *Orestes* às menções de Orestes como modelo de conduta para Telêmaco na *Odisseia*, invertendo a referência: seu Orestes evoca como exemplo a forma como agiu Telêmaco frente à usurpação de sua casa pelos pretendentes (*OR* vv. 588-90).

A estrutura do *Orestes* é tema recorrente na recepção e no estudo da peça, suscitando críticas com relação à composição e numerosas análises sobre sua natureza fragmentada. Um ponto em que há algum grau de consenso é o caráter bipartido da estrutura da peça.<sup>100</sup> Nessa interpretação, ela tem uma primeira parte (I) em que Orestes e Electra se encontram em uma situação difícil mas mantêm a esperança de receber auxílio de Menelau e uma decisão favorável da assembleia. Com a sua condenação à morte, os irmãos preparam-se para o suicídio. A segunda parte (II) começa com a mudança súbita, por intermédio de Pílates, para uma postura ativa e a criação e execução de um plano de vingança contra Menelau.

Wolff assinala que a passagem de uma parte a outra é realizada por meio de mudanças abruptas e inesperadas cuidadosamente engendradas, que são refletidas na figura de Orestes, nas suas oscilações imprevisíveis entre sanidade e loucura, nas contradições do seu humor e propósitos (WOLFF, 1988, p. 342). Tanto Wright como Porter destacam o plano da segunda parte e a frequência nas peças tardias de Eurípides desses enredos *mêchanêma*, em que os personagens tomam a iniciativa em confrontar uma situação desesperadora e tramam uma intriga para sua salvação (PORTER, 1994, pp. 45-54; WRIGHT, 2008, p. 32).

Com relação à forma da tragédia, Froma Zeitlin sustenta que há na peça uma intensificação de elementos típicos da obra euripidiana, como a inovação do enredo, a rapidez e a multiplicidade da ação, a experimentação lírica, os elementos cômicos e melodramáticos, o paradoxo *érgon-lógos*, o uso de clichê e retórica, a secularização do mito, entre outros. Ela relaciona essa intensificação com a aparente incoerência, instabilidade e caos da peça (ZEITLIN, 1980, p. 51). Wolff também

---

<sup>100</sup> Para outras visões sobre a unidade estrutural do *Orestes* e discussões sobre tragicomédia, ver Augusta Fernanda de Oliveira e Silva (1982) e Scarcella (1956).

ênfatiza o caráter desconexo da peça, com numerosas divisões e descontinuidades: entre o mito tradicional e a ação imediata, o passado e o presente, impulsos de vida e morte, nobreza e loucura, justiça e política, fato e ilusão, realismo naturalístico e extravagância lírica (WOLFF, 1988, p. 354).

Zeitlin introduz a ideia de que há uma turbulência que perpassa toda a peça, a que ela chama de efeito de *sparagmós*, partindo da imagem do rito dionisíaco de desmembramento:

Há um dionisíaco “caos de formas”, de supersaturação, de demasiadas opções amontoando-se do passado que resulta na criação de um texto turbulento, uma turbulência que tem correspondência no enredo caótico e turbulento que se move abruptamente de um evento a outro com uma mudança turbulenta correspondente em estados de espírito e atitudes dos personagens (ZEITLIN, 1980, p. 57).<sup>101</sup>

A ambiguidade que é recorrente no texto trágico se encontra no *Orestes* a este efeito de fragmentação e de saturação de elementos intertextuais que percorre a estrutura da peça. A forma e a linguagem do *Orestes* seriam tensionadas, corrompidas, fragmentadas e subvertidas. Esse *sparagmós* textual examinado por Zeitlin é relacionado por Peter Euben com a corrupção política presente na peça. Ele afirma que a linguagem e a ação fragmentadas fazem parte da encenação da corrupção política e linguística pela peça (EUBEN, 1986). María Cecilia Schamun aponta também outra relação, em que a degradação física e política presente na peça engendra uma instância do *sparagmós* formal:

A desmembração moral, sócio-política e física que distingue os personagens de *Orestes* os conduz a uma situação limite, vizinha da catástrofe, que sua condição humana não pode resolver. Essa circunstância ocasiona a introdução do *deus ex machina*, como único meio para restaurar a ordem, através do retorno à história mítica tradicional da qual a ação dramática havia se afastado, produzindo a chamada desmembração formal-literária (SCHAMUN, 1995, pp. 55-6).<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> No original: “There is a Dionysiac ‘chaos of forms’, of supersaturation, of too many options crowding in from the past that results in the creation of a turbulent text, a turbulence which is matched by the chaotic and turbulent plot that moves abruptly from one event to another with a corresponding turbulent shift in moods and attitudes of the characters.”

<sup>102</sup> No original: “La desmembración moral, socio-política y física que distingue a los personajes de Orestes los conduce a una situación límite, vecina de la catástrofe, que su condición humana no puede resolver. Tal circunstancia ocasiona

Um dos aspectos textuais que participam do efeito de *sparagmós* da peça é a riqueza e a diversidade de alusões e referências intertextuais no *Orestes*, objeto de diversas análises. Além de fartas e variadas menções à tapeçaria mítica que não se restringem ao mito de Orestes, são encontrados numerosos ecos de outras tragédias, como repetições, inversões ou contrastes. Zeitlin elenca as seguintes tragédias como os diálogos mais proeminentes: a *Oresteia* de Ésquilo, o *Filoctetes* e a *Electra* de Sófocles, bem como *Electra*, *Ifigênia em Táuris* e *Hércules* do próprio Eurípedes (ZEITLIN, 1980, pp. 53-54).<sup>103</sup> A intensificação da intertextualidade, em especial das referências a outras tragédias da própria obra e de outros poetas, é apontada como um elemento do período tardio das tragédias remanescentes. Cabe lembrar a ressalva de John Gibert em sua discussão desse desenvolvimento: “devemos ter cuidado para não exagerar sua autoconsciência e “metateatricalidade”, ou deixar de reconhecer que algum grau desse jogo sempre caracterizou o gênero trágico” (GIBERT, 2017, p. 54).<sup>104</sup>

Porter destaca que um dos efeitos da intertextualidade no *Orestes* é a ênfase na transformação: “os numerosos ecos de tratamentos anteriores do mito de Orestes acabam por sublinhar a natureza alterada do mundo em que este Orestes específico deve operar” (PORTER, 1994, p. 96).<sup>105</sup> Wolff conclui que as referências geram um peso do passado que também confina a peça:

---

la introducción del deus ex machina, como único medio para restaurar el orden, a través del retorno a la historia mítica tradicional de la que la acción dramática se había alejado, produciendo la llamada desmembración formal-literaria.”

<sup>103</sup> John Porter faz um resumo das principais referências à *Oresteia* de Ésquilo e à *Electra* de Sófocles em seu exame do *Orestes* como “arte allusiva” (PORTER, 1994, pp. 93-97). Por outro lado, Matthew Wright (2006) apresenta a tese de que a intertextualidade mais importante se daria com *Helena* de Eurípides, da qual o *Orestes* seria uma continuação.

<sup>104</sup> No original: “we must be careful not to exaggerate their self-consciousness and “meta-theatricality,” or fail to recognize that some degree of such play always characterized the tragic genre.”

<sup>105</sup> No original: “The numerous echoes of earlier treatments of the Orestes myth only serve to underscore the altered nature of the world in which this particular Orestes must operate.”

O enredo do *Orestes*, então, tem uma relação dupla com o mito. Enquanto é novo e parece divergir da tradição mítica conhecida, ele representa uma ruptura com o passado. Mas, enquanto denso com referências a esse passado, essa ruptura não gera qualquer liberação. O passado não tem mais conexão viável com o presente, mas ainda é um fardo sobre ele. Esse fardo é tão grande que o presente — o enredo da peça — parece perder sua substância, levar a lugar nenhum, não realizar nada. A nova história, em termos da continuidade tradicional do mito à qual a peça retorna no final, poderia muito bem não ter ocorrido (WOLFF, 1988, p. 342).<sup>106</sup>

Esse fardo do enquadramento mítico que enfatiza as transformações e as variações no enredo acaba por suscitar o retorno ao mito ao final da peça, em que as inovações e as dissonâncias são levadas a um limite insustentável que precisa ser resolvido pelo *deus ex machina*.

O *Orestes* é preenchido por referências e alusões, alterações e contrastes, que criam efeitos de deslocamento e dissonâncias. Como vimos na primeira parte do capítulo, são as variações significativas da intertextualidade produtora de sentido examinada por Burian, que direciona ou desloca o olhar do público e joga com as expectativas, levando à reconsideração dos significados em cena.

### 1.4.3 Aproximações

Embora sejam na superfície tragédias muito diferentes na forma e no enredo, o exame conjunto do *Filoctetes* e do *Orestes* revela muitas similaridades, com temas, preocupações e contexto compartilhados, bem como intertextualidades deliberadas da parte de Eurípides. Na introdução à sua edição do *Orestes*, Willink enfatiza a relevância das alusões e destaca as referências à sofística e a importância e o número de ecos do *Filoctetes* de Sófocles, chegando a dizer que “basta dizer que, se alguém ler uma das duas peças e em seguida a outra, experimentará

---

<sup>106</sup> No original: “The plot of *Orestes*, then, stands in a twofold relation to the myth. As it is new and seems to depart from the familiar mythical tradition, it represents a break with the past. But, as it is dense with references to that past, this break effects no release. The past has no more viable connection to the present, but is still a burden on it. This burden is so great that the present – the plot of the play – appears to lose its substance, to lead nowhere, to achieve nothing. The new story, in terms of the traditional continuity of the myth to which the play returns in the end, might just as well not have taken place.”

uma repetida sensação de *déjà vu*” (WILLINK, 1986, p. lvi).<sup>107</sup> M. L. West também destaca na sua edição do *Orestes* a influência do *Filoctetes* e os muitos ecos verbais, afirmando que “a influência do *Filoctetes* é particularmente notável. Esta, a mais euripidiana entre as tragédias de Sófocles, foi produzida no ano anterior ao *Orestes* e evidentemente causou uma impressão profunda em Eurípides” (WEST, 2007, p. 32).<sup>108</sup> Assim, para começar a compor uma visão mais clara das relações entre as peças em estudo, faz-se interessante apresentar aqui alguns desses elementos de semelhança para que nos próximos capítulos seja possível analisar mais profundamente as similaridades relevantes para as questões em torno da *nósos* e do *lógos* nas duas tragédias.

Partimos, então, da semelhança mais significativa para este estudo, a *nósos*. Como vimos, o *Filoctetes* e o *Orestes* são as tragédias com o maior número de menções de *nósos*, que afeta ambos os heróis epônimos. Enquanto a doença de Filoctetes envolve uma ferida física causada por uma serpente, a de Orestes abarca sintomas físicos e mentais, com uma loucura associada às Erínias. Em conjunto com essas diferenças, essas doenças são caracterizadas da mesma forma, como *ágria* (*ἀγρία*, *FIL* v. 173, 265; *OR* v. 34). Além do termo de doença selvagem, ambas as peças são perpassadas por temas associados à selvageria.

A doença dos heróis está relacionada com a condição de isolamento em que ambos se encontram no início das tragédias. Filoctetes está sozinho em uma ilha, exilado pelos gregos por conta da sua ferida fétida causada pela serpente guardiã do templo de Crise e dos gritos que sua doença provoca, os quais perturbavam os rituais religiosos (*FIL* vv. 1-11, 170-3). Orestes está banido por Argos, que proibiu qualquer contato e comunicação com ele e a irmã, tornando-o um pária em sua própria cidade por conta do matricídio, que também deu início à sua doença (*OR* vv.

---

<sup>107</sup> No original: “suffice it to say that, if one reads either play and then immediately the other, one repeatedly experiences a sense of *déjà vu*.”

<sup>108</sup> No original: “the influence of *Philoctetes* is particularly noteworthy. This, the most Euripidean among Sophocles’ tragedies, was produced the year before *Orestes*, and it evidently made a deep impression on Euripides.”

46-50). O isolamento dos heróis comporta, assim, uma diferença importante: enquanto a solidão de Filoctetes tem uma dimensão de distância física, o afastamento de Orestes ocorre em pleno meio social. A segregação é tamanha que ambos são comparados a cadáveres (νεκρός, *nekrós*), mortos entre os vivos — Filoctetes aplica essa caracterização a si mesmo (*FIL* v. 1018) enquanto Electra e Menelau assim descrevem Orestes (*OR* v. 201; v. 385).

Ambos os heróis sofrem ataques de suas doenças em cena e são amparados: Filoctetes por Neoptólemo (*FIL* v. 761, vv. 1402-4) e Orestes por Electra (*OR* v. 218) e Pílates (*OR* vv. 799-800). Os paralelos entre as cenas de amparo foram destacados diversas vezes, em especial por Vincenzo Di Benedetto (2007, p. 38) em sua discussão da linguagem do sofrimento e por Jennifer Kosak (1999) em seu exame do “toque terapêutico” nas tragédias. Um ponto de contato entre as doenças é o sono, que é mencionado diversas vezes e louvado como elemento curador (por exemplo, *FIL* vv. 827-31; *OR* vv. 173-6). Chapouthier destacou a semelhança nessas cenas da entrada do coro durante o sono do herói (1973, p. 15).

Cabe destacar que ambos os heróis têm um arco mágico que receberam de uma divindade. O arco de Hércules, de posse de Filoctetes, é um elemento essencial para a tragédia, movendo o enredo, e para o personagem, fundamental tanto para a sua identidade como para a sua sobrevivência na ilha de Lemnos. Orestes, por outro lado, recorda seu arco recebido de Apolo somente em um episódio de loucura, contando que Apolo Lóxias lhe dissera que com ele afastasse as Erínias (*OR* vv. 269-76). No *Orestes*, o arco tem um caráter evocativo, enfatizando a ausência de Apolo (FALKNER, 1983, p. 291), a quem Orestes censura a falta de auxílio na sequência.

Nas duas peças a doença está relacionada ao selvagem, e a animalização dos heróis é enfatizada. Ambos são chamados de selvagens (ἀγριόω, *FIL* v. 1321; *OR* v. 226, v. 387) e descritos com termos bestiais. As imagens dos animais revelam semelhanças notáveis, como a recorrência da serpente, causadora da ferida de Filoctetes e, no texto de Eurípides, associada tanto às Erínias (*OR* vv. 255-6) quanto ao próprio Orestes (*OR* v. 1406). Repete-se a imagem dos dois leões, que é aplicada a Neoptólemo e Filoctetes (*FIL* vv. 1145-8) e a Orestes e Pílates (*OR* vv. 1400-3). As duas

tragédias possuem referências à caça, e Patricia Boulter aponta a esse respeito que ocorre no *Orestes* uma transição de caçados a caçadores nos personagens Orestes, Electra e Pílades, quando tramam capturar Hermíone e Helena (*OR* vv. 1315-6, vv. 1423-4) (BOULTER, 1962). No *Filoctetes*, contudo, a transição é inversa: o arqueiro que caça na ilha se torna caçado por Neoptólemo e Odisseu (*FIL* v. 116) e, ao ter seu arco tomado, lamenta-se que será caçado pelos animais que antes eram suas presas (*FIL* vv. 956-60).

Outro tema importante presente nas duas tragédias é a *philia*, em especial a amizade entre Filoctetes e Neoptólemo, que é estabelecida gradualmente no decorrer da peça, e aquela entre Orestes e Pílades, já plenamente estabelecida. Com relação a essa diferença, Fuqua aponta que há outra transição no *Orestes*: “a ação do *Filoctetes* centra-se na transformação gradual de Neoptólemo de um falso amigo de Filoctetes para um verdadeiro amigo, e Eurípides espelha essa situação no *Orestes* quando Pílades suplanta Menelau como “verdadeiro” amigo de Orestes e trabalha pela sua salvação” (FUQUA, 1976, p. 89).<sup>109</sup>

Em seu artigo sobre a juventude e a jornada à maturidade no *Orestes*, Thomas Falkner elenca paralelos entre o *Filoctetes* e o *Orestes* e sustenta a importância nas duas peças dos temas da juventude, das relações entre jovens e velhos e do debate sobre *phýsis* e a *paideia* (FALKNER, 1983). Enquanto no *Filoctetes* o jovem Neoptólemo se encontra entre as influências de dois homens mais velhos (Odisseu e Filoctetes), a tragédia de Eurípides mostra três jovens (Orestes, Electra e Pílades) em conflito com vários personagens mais velhos (Menelau, Tindareu, Helena, a assembleia de Argos).

Como mencionado anteriormente, uma semelhança importante para esta pesquisa é a exploração nas duas tragédias dos meios para a obtenção dos fins pretendidos em termos de *peithó* (persuasão), *dólos* (engano) e *bía* (força, violência). Os personagens tanto empregam como

---

<sup>109</sup> No original: “The action of the *Philoctetes* centers about the gradual transformation of Neoptolemus from a false to a true friend of Philoctetes, and Euripides mirrors this situation in the *Orestes* when Pylades supplants Menelaus as Orestes' 'true' friend and labors to effect his deliverance.”

discutem a validade desses tipos de curso de ação. Um dos fins perseguidos é a frequentemente mencionada *soteria*, que se refere à salvação de Filoctetes da sua situação na ilha e à do trio envolvido no assassinato no *Orestes*, bem como à salvação do exército grego em Troia com o sucesso da missão de Odisseu. Por fim, como já apontado, as duas peças terminam com a aparição de um *deus ex machina* que vem reconduzir os personagens aos seus papéis míticos tradicionais.

Buscamos delinear um panorama de proximidades entre as tragédias em estudo, que são muito numerosas e diversificadas e cuja exaustão escapa ao escopo desta pesquisa. Alguns desses temas serão discutidos em maior profundidade no âmbito da análise das questões levantadas sobre a *nótos* e o *lógos*, juntamente com os demais vetores de leitura apresentados neste capítulo.

## 2. Os heróis doentes: *nósos* e selvageria

Ao abrir do *Filoctetes* e do *Orestes*, somos informados de um elemento que retornará outra e outra vez e perpassará o texto trágico em vários níveis: os heróis estão doentes. O sofrimento é uma marca identitária estabelecida de Filoctetes, juntamente com o arco, o abandono e o ferimento causado pela serpente. Essa ferida, que na *Iliada* é uma *hélkos* (ἕλκος, II, vv. 723), uma espécie de úlcera ou chaga (LIDDELL; SCOTT, 1940, p. 534), é reelaborada por Sófocles como uma *ágría nósos* (ἀγρία νόσος). Eurípidés transforma a estrutura mítica ao identificar a perseguição de Orestes pelas Erínias com uma doença com sintomas físicos e de loucura (*manía*, μανία), também descrita como *ágría nósos*. A *nósos* acomete Orestes após o matricídio, que o torna impuro (*miasma*, μιάσμα OR v. 598), culpado perante a cidade de Argos e atormentado pela *sýnesis* (σύνεσις), geralmente traduzida por “consciência”, uma espécie de sofrimento pela noção da gravidade do seu ato.

A doença selvagem (*ágría nósos*) é um elemento de afastamento da cidade e devorador das possibilidades do *lógos* — esse que, de acordo com Aristóteles na *Retórica* (1.1355b1–2), é mais próprio do homem do que o uso do corpo. O corpo doente reconfigura a sociabilidade dos heróis, que são comparados a cadáveres, como se fossem intrusos no mundo dos vivos. O vocabulário da selvageria, com sua temática do afastamento, suas metáforas de caça, suas imagens de animais e relações de antagonismo com a pólis, percorre as duas tragédias, sintoma de uma Atenas em crise que teme perder a unidade e talvez até mesmo retroceder a um estágio animal.

Primeiramente, analisaremos a *nósos* no *Filoctetes*, como é composta e caracterizada, seus elementos e desdobramentos, para em seguida examinar a *nósos* no *Orestes*.

### 2.1 A *nósos* de Filoctetes

O *Filoctetes* começa com as palavras de Odisseu, dirigidas a Neoptólemo ao chegarem a Lemnos. Antes de explicar o motivo de estarem na ilha e o seu plano para obter sucesso na missão, ele explica onde estão, com quem fala, quem está em Lemnos e por quê.

Odisseu: Este é o cabo da terra cercada pelo mar,  
Lemnos, por mortais não pisado nem habitado,  
no qual, ó Neoptólemo, filho de Aquiles, rebento  
do pai mais valente entre os helenos, outrora  
eu expus [ἔκθεσις] o maliense filho de Péas,  
encarregado de executar isso pelos mandantes.  
Ele supurava no pé com uma doença devoradora [νόσῳ διαβόρῳ],  
quando nem de libação nem de sacrifícios  
podíamos, tranqüilos, ocupar-nos, mas, com selvagens  
insultos [ἀγρίαῖς δυσφημίαῖς], ele enchia sempre todo o acampamento,  
gritando, gemendo. Ora, por que é preciso dizer isso?  
O momento não nos é para longos discursos,  
não vá ele perceber também que cheguei e lance eu por terra  
todo o plano com que penso em breve capturá-lo. (*FIL* vv. 01-14)

Nesses versos, são estabelecidos elementos importantes que circundam a *nósos* de Filoctetes: o lugar do herói, isolado em uma ilha deserta, seu abandono por Odisseu e pelos mandantes, sua chaga devoradora no pé que interferia nos ritos, o colapso do seu *lógos* e a sua selvageria.

É significativo que o abandono de Filoctetes na ilha é expresso aqui como uma exposição (*ékthesis*, ἔκθεσις), que remete ao ato de abandonar um recém-nascido (VIDAL-NAQUET, 1999, p. 131; PUCCI, 2003, p. 157; WEBSTER, 1970, p. 67). Vernant afirma que esse era um ato de exclusão do mundo dos vivos, em que a criança era depositada no chão, ao sol, longe das casas e das terras cultivadas, em um lugar desprotegido, afastado e selvagem (VERNANT, 2002, p. 232-3). A imagem da exposição é retomada pelo coro nos versos 702-3, em que Filoctetes é descrito “como uma criança sem sua querida ama”.

A caracterização do abandono como exposição, como essa exclusão para um espaço selvagem, está ligada a duas transformações operadas por Sófocles no mito: a alteração de Lemnos de habitada em deserta e a definição do mal de que padece Filoctetes como uma *ágría nósos*. Essa selvageria está duplamente presente na exposição do herói, pois as palavras e os sons selvagens causados pela *nósos* resultam em uma falta religiosa que leva ao seu abandono em um local selvagem.

A interferência com os ritos também é um elemento notável na versão apresentada por Odisseu para o abandono. Na *Iliada* (II, vv. 716-725), não é mencionado um motivo explícito como esse para o ato, ficando implícita a relação com a ferida sofrida. Marie Delcourt argumenta que para o público homérico seria compreensível a ideia de que “aqueles que o cercam temem não um contágio no sentido moderno na palavra, mas que a ira dos deuses, que se manifestou sobre Filoctetes, se estenda igualmente sobre eles” (DELCOURT, 1986, p. 29).<sup>110</sup> Na tragédia, contudo, há um elemento mais explícito que é o *lógos* asselvajado do herói que impede as libações e os sacrifícios e ameaça suscitar a ira dos deuses sobre o exército. São os gritos, os gemidos e os “selvagens insultos”, ou *agriai disphemiai* (*FIL* vv. 09-10).

A *disphemia* refere-se a sons ou palavras de mau agouro e é oposta à *euphemia*, o usar palavras de bom agouro e evitar o que não é auspicioso. Como destaca Austin, a *euphemia* era parte importante dos rituais religiosos, e umas das suas formas era o silêncio durante os sacrifícios (AUSTIN, 2011, cap. 3).<sup>111</sup> Também Walter Burkert destacou o papel da *euphemia* enquanto silêncio nos rituais:

“Libação, sacrifício, dádivas de primícias”, é esta a essência da actividade devota. Contudo, a cada um destes actos corresponde a palavra correcta. Toda a palavra injusta, má, grosseira ou de lamento seria “prejuízo”, *blasphemia*, por isso a “boa palavra”, a

---

<sup>110</sup> No original: “Ceux de son entourage redoutent, non une contagion au sens moderne du mot, mais que la colère des dieux, qui s’est manifestée sur Philoctète, s’étend également sur eux.”

<sup>111</sup> A edição Kindle deste livro não possui paginação, portanto é citado apenas o capítulo.

*eufemia*, dos participantes consiste primeiramente no “silêncio sagrado” (BURKERT, 1993, p. 159).

Os sons selvagens do doente eram, portanto, não só molestos, mas impróprios e nefastos, perturbando o silêncio dos rituais e arriscando conjurar danos. Eles afastam o herói da convivência e o distanciam do mundo dos homens.

No centro do abandono e da *disphemia*, e de fato no cerne do *Filoctetes* composto por Sófocles, está a sua *nósos*. Carlos Morais aponta que a *nósos* geralmente aparece em posição de destaque, no fim ou no início de verso (MORAIS, 1991, p. 47). Ela é apresentada pela primeira vez no texto nas palavras de Odisseu, que explica que o arqueiro “supurava no pé com uma doença devoradora” (*nósos diaboros*, *FIL* v. 07). A imagem da doença devoradora não é exclusiva do *Filoctetes*. Sófocles também recorre à metáfora na peça *As Traquínias* (c. 430 a.C.): Hércules descreve sua doença devoradora que drena seu sangue (ῥοφεῖ αἷμά, *TR* v. 1055)<sup>112</sup>, devasta seu corpo (διέφθαρμαι δέμα, *TR* v. 1056) e o reduz a uma “carcaça” (ἄθλιον δέμας, *TR* v. 1079), concluindo sobre sua doença: “traspassa-me o flanco! A miserável praga voraz” (διάβορος νόσος, *TR* v. 1083).<sup>113</sup>

Em seu comentário sobre o uso de *diaboros* no verso 7, Pucci destaca a intertextualidade da doença devoradora: “Sófocles anima a ferida, faz dela uma espécie de besta e remete a φαγέδαινα (‘cancro’, ‘a devoradora’), que é o termo médico usado tanto por Ésquilo (fr. 253 Radt) como por Eurípides (fr. 792 Nauck) em um verso dos seus *Filoctetes*: ‘o cancro que devora a carne

---

<sup>112</sup> As citações d’*As Traquínias* são indicadas pelas iniciais TR seguidas dos versos. A tradução utilizada é a de Flávio Ribeiro de Oliveira, publicada pela Unicamp em 2009.

<sup>113</sup> Para mais comparações sobre o *Filoctetes* e *As Traquínias*, ver o capítulo “Philoctetes: The Myth and the Gods” de Charles Segal (1999).

do meu pé” (PUCCI, 2003, p. 158).<sup>114</sup> Como mencionamos, esse termo para a doença devoradora, *phagédaina*, pode ser encontrado somente nesses dois fragmentos e no tratado hipocrático *Ares, Águas e Lugares*. Jouanna sustenta que a ideia da doença devoradora faz parte do vocabulário e do imaginário da doença selvagem, de uma concepção da doença como “uma força agressiva que ataca o indivíduo do exterior, penetra nele, toma posse dele e pode, como uma besta selvagem, se alimentar das suas carnes” (JOUANNA, 1988, p. 344).<sup>115</sup>

A doença devora, consome, reduz ao selvagem. Desde os primeiros versos do prólogo, a *nósos* de Filoctetes é um mal feroz que o aproxima das bestas, um elemento desagregador da ordem do corpo que o coloca à margem.

### 2.1.1 A *ágria nósos* de Filoctetes

Na complexa ordem hierárquica da pólis, o selvagem habita as margens e forma com a cidade uma relação de oposição significativa. Reside nos campos não cultivados, cavernas, lugares ermos, e também no que não pertence ao humano mas sim às feras. Os comportamentos associados ao selvagem são a antítese do modo de vida do cidadão. A doença selvagem é um elemento que marca o afastamento do âmbito da pólis.

Esse afastamento fica marcado desde o retrato da situação de Filoctetes composto por Neoptólemo e pelo coro de marinheiros no párodo. Após a longa discussão no prólogo sobre o plano para tomar o arco, Odisseu sai de cena e Neoptólemo mostra aos marinheiros a caverna, o “lugar nos extremos [ἐσχατιά] em que ele jaz” (*FIL* v. 144). Para Vidal-Naquet, esse é o princípio de um retrato singular do selvagem: “o lugar de ação é descrito como uma *eskhatiá*, um fim de

---

<sup>114</sup> No original: “Sofocle anima la ferita, ne fa una specie di bestia, e rinvia a φαγέδαινα (‘cancro’, ‘la divorante’), che è il termine medico usato sia da Eschilo (fr. 253 Radt) che da Euripide (fr. 792 Nauck) in un verso del loro Filottete: ‘il cancro che mangia la carne del mio piede’.”

<sup>115</sup> No original: “une force agressive qui attaque l'individu de l'extérieur, pénètre en lui, prend possession de lui, et peut, à la manière d'une bete sauvage, se repaître de ses chairs.”

mundo. No conjunto da literatura grega, há poucas evocações tão impressionantes de uma natureza selvagem e de um homem abandonado e asselvajado” (VIDAL-NAQUET, 1999, p. 131).

Neoptólemo e o coro então apontam as condições inóspitas e as dificuldades do modo de vida do arqueiro, que o filho de Aquiles caracteriza como miserável e baseado na caça (*FIL* vv. 164-7).

Coro: Eu tenho piedade dele porque,  
sem que um dos mortais dele se ocupe,  
sem olhar companheiro,  
infeliz só [μόνος] sempre,  
padece uma doença selvagem [νοσεῖ μὲν νόσον ἀγρίαν],  
agita-se com qualquer coisa que  
necessite, como então, como,  
desafortunado, se mantém? (*FIL* vv. 169-176)

O sofrimento de Filoctetes e a sua doença selvagem são estreitamente relacionados ao seu afastamento do convívio humano. É ele a consequência mais sentida pelo arqueiro, em termos de solidão, privações e, especialmente, do abandono. Como aponta o coro em seguida, o herói está só, na companhia de animais. Sua *nósos* o afastou dos homens e o aproximou das feras.

Co.: Este, talvez, não inferior  
a nenhum das casas protogênicas,  
de tudo privado em vida,  
jaz só [μόνος] longe dos outros,  
com feras malhadas [στικτῶν]  
peludas [λασίωου] [...] (*FIL* vv. 180-185)

Seth Schein destaca o contraste entre a distância dos homens e a proximidade das feras e afirma que os qualificativos “‘malhadas’ e ‘peludas’ intensificam vividamente o deslocamento de Filoctetes da sociedade humana para a natureza selvagem” (SCHEIN, 2013, p. 157).<sup>116</sup>

John Jones afirma que a solidão de Filoctetes não é a autossuficiência de Robinson Crusoe e que seu aspecto mais importante é a exclusão do grupo, uma espécie de morte social: “Filoctetes está sozinho (*monos*) e ele também está desertado, abandonado (*erēmos*); a palavra *erēmos* soa como um sino através desta peça e dá à sua solidão o seu devido acento social; ela não é, como as traduções estão quase fadadas a sugerir, um mero intensificador retórico de *monos*” (JONES, 1980, p. 217).<sup>117</sup>

A lembrança que John Jones faz de Robinson Crusoe não é por acaso. Desde o fim do século XIX, há uma tradição com autores como Paul de Saint-Victor em seu livro *As duas máscaras* de comparar o arqueiro grego com o náufrago do século XVIII: “Quão distante o Filoctetes de Sófocles do Robinson Crusoe de Daniel Defoe! O tempo e a raça, a arte e o meio que os produziu estão nos antípodas um do outro. Contudo, a imaginação os une. Filoctetes, em sua ilha do Arquipélago, lembra Robinson em sua ilha do mar azul” (SAINT-VICTOR, 2003, p. 421). Autores modernos como Edith Hall parecem querer retomar a associação entre os dois: “Filoctetes é a peça de ‘ilha deserta’ original, seu papel principal o de um desterrado. Os descendentes culturais de Filoctetes incluem o herói do *Robinson Crusoe* (1719) de Defoe” (HALL, 2010, p. 320).<sup>118</sup> Apesar de paralelos serem possíveis, concordamos com John Jones que a situação de Filoctetes não é a de

---

<sup>116</sup> No original: “‘Spotted’ and ‘shaggy’ vividly intensify Phil.’s dislocation from human society to wild nature.”

<sup>117</sup> No original: “Philoctetes is alone (*monos*) and he is also deserted (*erēmos*); the word *erēmos* tolls like a bell through this play, and gives his solitude its due social stress; it is not, as translations are almost bound to suggest, a mere rhetorical intensive of *monos*.”

<sup>118</sup> No original: “*Philoctetes* is the original ‘desert island’ play, its central role that of a castaway. *Philoctetes*’ cultural descendants include the hero of Defoe’s *Robinson Crusoe* (1719).”

Robison Crusoé, com seu foco no triunfo da industriiosidade humana sobre a natureza, elemento ausente na tragédia de Sófocles.

O termo *eremos* é usado nos versos 228, 265, 269, 471, 487 e 1018. Significativamente, em todas essas ocorrências ele é usado pelo próprio Filoctetes ao falar da sua situação. O arqueiro sente agudamente a exclusão, mas essa tem também outro aspecto além da morte social apontada por Jones: Filoctetes se vê desertado e está doente de ressentimento. No primeiro episódio, quando Neoptólemo e Filoctetes se encontram, o arqueiro se apresenta:

Filoctetes: eu sou este mesmo do qual talvez ouviste falar  
ser o senhor das armas de Héracles,  
o filho de Péas, Filoctetes, a quem os  
dois generais e o rei dos Cefalênios  
lançaram vergonhosamente [αἰσχρῶς] aqui desertado [ἔρημον] e atingido  
por selvagem mordida [ἀγρίῳ χαράγματι] de uma serpente homicida,  
morrendo com uma doença selvagem [ἀγρία νόσῳ],  
com a qual eles, filho, abandonando-me neste lugar  
sozinho [ἔρημον] [...] (*FIL* vv. 261-269)

Note-se o destaque dado por Sófocles à mágoa de Filoctetes, pois os alvos do seu ressentimento e o abandono qualificado como vergonhoso são o quarto elemento na apresentação que Filoctetes faz de si, após sua condição de arqueiro dono do arco de Héracles, sua filiação e seu nome. Antes mesmo de mencionar a mordida da serpente e a sua *ágría nósos*, Filoctetes recrimina os dois generais (Agamemnon e Menelau) e o rei dos Cefalênios, Odisseu, cujos domínios incluíam Ítaca, Zacinto, Samos e outros (*Iliada*, II, 631-637). No discurso de Filoctetes, os três são responsáveis por um ato vergonhoso (*aischrós*), e por duas vezes, enquadrando a referência à *nósos*, ele menciona o abandono que o deixou *eremos*.

Filoctetes não reconhece o abandono como uma resposta necessitada pela sua doença para que fosse possível dar seguimentos aos rituais religiosos, mas como uma grande injustiça. De fato, ele retoma com ironia a explicação dada por Odisseu no prólogo, retratando-a como um pretexto quando encontra Odisseu e ele quer levá-lo para Troia apesar da continuidade da doença:

Fil.: Como, ó odiosíssimo aos deuses, agora não sou mais a ti  
um coxo, um fedorento? Como podes, comigo a bordo,  
queimar incensos, já fazer libações?  
Pois este foi o pretexto que tinhas para me banir. (*FIL* vv. 1031-1034)

Outro elemento importante do abandono e do ressentimento de Filoctetes é o esquecimento, relacionado à questão do *kléos* e da sua *phýsis* guerreira. Ao ver Neoptólemo, Filoctetes não se apresenta imediatamente, mas espera que o jovem tenha ouvido sobre ele.

Fil.: Ó filho, então não conheces este que estás contemplando?  
Ne.: Como reconhecer alguém que jamais vi?  
Fil.: Nem o nome, nem o rumor [κλέος] dos meus  
males escutaste, pelos quais eu tinha sido arruinado?  
Ne.: Fica sabendo que nada sei do que me interrogas.  
Fil.: Ó como sou desgraçado, amargo aos deuses!  
O rumor [κληδών] de meu estado nem a casa  
nem a qualquer parte da Hélade chega,  
e os que me rejeitaram criminosamente  
riem-se em silêncio; no entanto, minha doença  
sempre aumenta e piora. (*FIL* vv. 249-259)

O esquecimento só aumenta a desgraça de Filoctetes, só agrava o insulto e a injustiça perpetrados contra ele. O silêncio sobre a sua situação é outro aspecto da sua morte social. Não

somente desterrado, ele foi privado de um nome e de uma memória. São usadas as palavras *kléos* (*FIL* v. 251) e *kledón* (*FIL* v. 255), sobre as quais Brandão dos Santos destaca que

numa sociedade que privilegia a palavra falada como forma de comunicação e como forma máxima de preservação da memória, o rumor *kledón*, que tem sua origem na mesma raiz de *kléos*, isto é, aquilo que se diz do outro e ao mesmo tempo a única forma de não ser esquecido, de receber o reconhecimento do outro pelos feitos realizados ou sofridos, é uma espécie de morte cívica que Filoctetes experimenta (SANTOS, 2008, p. 42).

A privação do *kléos* é significativa porque rouba de Filoctetes o seu mérito como guerreiro e, portanto, a realização da sua *phýsis*, relegando-o ao esquecimento. Ele não foi apenas excluído do exército e privado dos feitos heroicos, mas nem mesmo ecoa o relato das injustiças que sofreu, o que aumenta a vitória dos que o abandonaram. Sobre a relação íntima entre o *kléos* e o valor do guerreiro, Detienne afirma que

o guerreiro aristocrático parece obcecado por dois valores essenciais, *Kleos* e *Kudos*, dois aspectos da glória. *Kudos* é a glória que ilumina o vencedor; é um tipo de graça divina, instantânea. Os deuses concedem-na a um e recusam-na ao outro. Ao contrário, *Kleos* é a glória tal como ela se desenvolve de boca em boca, de geração em geração. Se o *Kudos* vem dos deuses, o *Kleos* sobe até eles. [...] A sua vitória [do guerreiro] é puro favor dos deuses e o feito, uma vez realizado, não toma forma exceto através da palavra de elogio. Em definitivo, um homem vale o que vale seu *lógos* (DETIENNE, 2006: 74).<sup>119</sup>

Filoctetes é um guerreiro abandonado, privado do *kléos* e do convívio humano. Para o arqueiro, a paisagem de Troia se revela inicialmente, além de distante, como uma mágoa de um destino não cumprido. Sua solidão em Lemnos é um deslocamento de suas potencialidades guerreiras, um aniquilamento de sua virtude. Para ele, seu deplorável estado é resultado de uma trama humana, em que foram responsáveis Odisseu e os generais gregos. A doença que devora seu corpo e o asselvaja é marca desse destino ainda não cumprido.

---

<sup>119</sup> No original: “le guerrier aristocratique paraît obsédé par deux valeurs essentielles, *Kleos* et *Kudos*, deux aspects de la gloire. *Kudos* est la gloire qui illumine le vainqueur; c’est une sorte de grâce divine, instantanée. Les dieux l’accordent à l’un et la refusent à l’autre. Au contraire, *Kleos* est la gloire telle qu’elle se développe de bouche en bouche, de génération en génération. Si le *Kudos* vient des dieux, le *Kleos* monte jusqu’à eux. [...] Sa victoire [du guerrier] est pure faveur des dieux et l’exploit, une fois accompli, ne prend forme qu’à travers la parole de louange. En définitive, un homme vaut ce que vaut son *logos*.”

Charles Segal sustenta que a *nósa* de Filoctetes possui dimensões psicológicas, sociais e teológicas. Em sua dimensão psicológica, ela produz grande sofrimento e ressentimento em Filoctetes, e é “o símbolo e a manifestação física do ódio que supura como uma infecção da alma doente, ulcerada, do pobre isolado” (SEGAL, 1976, p. 72).<sup>120</sup> Em sua dimensão social, ela resultou na expulsão de Filoctetes e é ainda um impedimento ao convívio, pois asselvajou Filoctetes, roubalhe por vezes o domínio do *lógos* e repele — o arqueiro preocupa-se que o aspecto repugnante e os gritos fazem dele um fardo demasiado pesado para que aceitem levá-lo para casa. Enquanto teológica, a ferida tem origem e consequências religiosas, mas também é associada aos desígnios divinos. No párodo, Neoptólemo revela acreditar que não só a ferida tem origem divina como também a sofrida permanência do arqueiro em Lemnos até então:

Ne.: Nada disso me é espantoso,  
pois são divinos, se é que eu também penso algo,  
tanto esses sofrimentos que contra ele  
vindos da cruel Crisa atacaram,  
como também os que agora ele padece, sem quem o ampare:  
não há como não ser por manobra de algum dos deuses,  
para que não estenda antes  
contra Tróia as inconquistáveis flechas divinas,  
antes que chegue este tempo, no qual se diz,  
ser preciso que ela por elas seja dominada. (*FIL* vv. 191-200)

Sobre a origem e as circunstâncias da mordida da serpente, a explicação mais clara vem apenas no quarto episódio, quando novamente Neoptólemo ressalta o aspecto divino, em contraste com a repetida ênfase dada por Filoctetes aos atos de Odisseu e dos Atridas:

---

<sup>120</sup> No original: “il simbolo e la manifestazione fisica dell’odio che suppara come un’infezione nell’anima malata, ulcerata, del povero isolato.”

Ne.: Tu sofres esta dor [νοσεῖς] oriunda de sorte divina,  
por teres te aproximado da guardiã de Crisa, a serpente que  
guarda escondida como vigia o templo não coberto. (*FIL* vv. 1326-8)

A mordida da serpente que guardava o templo marca o início do padecimento pelo herói com a *ágria nósos*, essa condição multifacetada de efeitos e simbolismos, que denota e engendra o asselvajamento físico e de pensamento de Filoctetes. No repertório sofocleano, a *ágria nósos* está relacionada à ideia de uma doença devoradora. Sófocles já empregara essa associação n’*As Traquíncias*, em que a doença devoradora de Hércules também é chamada de *ágria nósos*: “De novo irrompe, irrompe/ para me aniquilar/ a abjeta inabordável selvática peste” (ἀγρία νόσος, *TR* vv. 1028-30). Ésquilo já aludira a uma doença selvagem nas *Coéforas* (458 a.C.), também em conjunto com a doença devoradora, quando Orestes reconta as punições vaticinadas pelo oráculo de Apolo: seriam doenças assustadoras (νόσους) que atacam a carne, ulcerações com dentes selvagens (ἀγρίαις γνάθοις λειχῆνας) que devoram corpos (*CO* vv. 279-282).<sup>121</sup> E claro, Eurípides também caracteriza a doença de Orestes como selvagem (ἀγρία νόσος, *OR* v. 34) e consumindo o herói. No Corpus Hipocrático, Jouanna aponta que há uma menção à *ágria nósos* na *Carta II* de um autor apócrifo que compara Hipócrates que purga a terra e o mar das doenças bestiais e selvagens (θηριωδῶν δὲ νοσημάτων και αγρίων) a Hércules que purgou o mundo das bestas selvagens (JOUANNA, 1988, p. 345).

No *Filoctetes* de Sófocles, a doença do arqueiro é descrita por duas vezes como *ágria nósos*, primeiro pelo coro no párodo (*FIL* v. 173) e então pelo próprio Filoctetes ao se apresentar a Neoptólemo (*FIL* v. 267), e o vocabulário do selvagem perpassa as caracterizações da doença, do doente e do lugar que ele habita. Note-se que o adjetivo *ágrios* (ἄγριος) é derivado de *agrós* (ἀγρός), termo que indicava o campo. Pierre Chantraine destaca que *ágrios* era dito de animais, homens, sentimentos selvagens e que tomou o sentido de feroz, tornando o adjetivo impróprio para

---

<sup>121</sup> A referência às *Coéforas* é indicada pelas iniciais CO seguidas dos versos. A edição utilizada é a de Paul Mazon, publicada pela Les Belles Lettres em 1955.

designar o campestre, significado primário de *agrós*, e que para isso surgiu *agreios* (ἀγρεῖος) (CHANTRAINE, 1999, p. 15). A *nósos* de Filoctetes é uma besta feroz e voraz, que o devora e o asselvaja. Mesmo estando presente em seu corpo, ela se aproxima e se distancia, como uma fera atacando a presa, e sua mordida é seu ataque de dor. Os sofrimentos da *nósos* são por ele estreitamente relacionados com a injustiça sofrida que alimenta seu rancor:

Fil.: mas pereço infeliz  
já há dez anos de fome e também  
de sofrimentos apascentando a voraz doença [ἀδηφάγον νόσον].  
Eis o que os Atridas e a violência de Odisseu me  
fizeram, ó filho, que os deuses olímpios  
dêem a eles a recompensa pelo meu sofrer. (*FIL* vv. 311-6)

Essa doença que se alimenta de Filoctetes também o ataca com episódios de crise com dores lancinantes. Ao examinar o *Filoctetes* em sua *História da dor*, Roselyne Rey sublinha o caráter externo do ataque, afirmando que a dor é “quase concebida como um ser autônomo que se apodera do sujeito, invadindo-o, apropriando-se dele [...]. É a imagem de um ser vivo que se alimenta da sua vítima, um homem que sofre, e cresce à medida que o doente se esvazia de sua substância. Aquele que sofre consome-se, esgota-se” (REY, 2012, p. 33). A imagem da *nósos* que devora e penetra, causando gritos de dor, percorre o segundo episódio, dedicado a duas fortes crises sofridas pelo herói.

Fil.: Estou perdido, filho, e não poderei o mal  
ocultar de vós. Ai, hui, penetra-me,  
penetra-me! Miserável, ó como sou infeliz!  
Estou perdido, filho, estou sendo devorado, filho, ai, ai! (*FIL* vv. 742-5)

Ruth Padel destaca que a *nósos* ataca como uma lança e que o ataque armado e a intrusão são modos pelos quais a enfermidade atua sobre as pessoas, fazendo parte do vocabulário

hipocrático: “Na Grécia, o núcleo destas imagens é a invasão, que também é central em relação à experiência da divindade. A enfermidade, como a contaminação e a paixão, faz parte das ‘coisas que entram’ mediante as quais os hipocráticos explicam como as pessoas adoecem” (PADEL, 1997, p. 191).<sup>122</sup> No decorrer do segundo episódio, Filoctetes tem sua segunda crise e avisa que a dor vem vindo, de fora, como um animal que o espreita e o ataca, transpassando-o e então se alimentando dele:

Fil.: Ai, ai, ui,  
Ai, ai, mais, ó pé, quanto mal me fazes!  
Está vindo,  
Está vindo bem perto. Ai de mim, infeliz!  
Estais diante da situação! De maneira alguma fujais!  
Hui, hui, hui, hui!  
Ó estrangeiro Cefalênio, que transpassada por  
teu peito tivesses essa dor! Hui, ai, ai,  
ai, ai, mais de novo! Ó dois generais,  
Agamêmnon, ó Menelau, como no meu lugar  
por tempo igual alimentaríeis esta doença? (*FIL* vv. 785-95)

Ainda que a *nósos* dote o arqueiro de condições constantes, como o cheiro fétido e o coxear, afetando-o continuamente por dez longos anos, os ataques que vêm e vão, consumindo seu corpo em dor e esgotamento e seu *lógos* em gemidos, gritos e silêncio, são um elemento importante. Roselyne Rey afirma que os paroxismos súbitos são um dos aspectos selvagens da doença de Filoctetes:

É impossível domar a dor selvagem por causa de sua violência e porque não se pode prever quando vai retornar, nem suas manifestações. A dor “vai e vem”, tem seus acessos, seus

---

<sup>122</sup> No original: “En Grecia, el núcleo de estas imágenes es la invasión, que también es central respecto de la experiencia de la divinidad. La enfermedad, como la contaminación y la pasión, es parte de las ‘cosas que entran’ mediante las cuales los hipocráticos explican cómo se enferman las personas.”

paroxismos. [...] Várias passagens lembram uma cena de caça em que as relações tradicionais entre o homem e o animal estão invertidas: a dor caça sua presa e se precipita sobre ela no momento oportuno (REY, 2012, p. 33).

O caráter errático dos acessos é associado no discurso de Filoctetes à imagem de uma besta voraz que vagueia e retorna: “pois ela volta de tempos em tempos, talvez quando/ se saciou das errâncias [πλάνοις]” (*FIL* vv. 758-9). Ela é algo separado dele, com o qual tem que conviver. Schein aponta que há nesses versos também uma ressonância médica, em que essas errâncias evocariam πλάνητες, febres intermitentes encontradas no Corpus Hipocrático (SCHEIN, 2013, p. 239). No estásimo, quando Filoctetes e Neoptólemo estão na caverna e o coro canta os sofrimentos do arqueiro, temos o que Pietro Pucci chama de uma descrição monstruosa da doença (2003, p. 243):

Co.: Ali onde ele estava confinado, não podendo andar,  
sem um habitante vizinho de seus males,  
junto a quem, quando um gemido ressoasse,  
pudesse lamentar a sanguinária [ἐλκέων] que o devora cruelmente,  
nem quem, ao jorrar o ardentíssimo esguicho de sangue  
do pé asselvajado [ἐνθήρου ποδός], com ervas benéficas,  
da fértil terra tendo colhido, pudesse aliviá-lo  
se a doença atacasse. (*FIL* vv. 691-700)

Jouanna mapeia a divergência de interpretações sobre essa passagem contrastando a leitura de Paul Mazon de ἐνθήρου ποδός como pé cheio de vermes (e apontando seu apoio no uso do termo *entheros* por Ésquilo no *Agamemnon*, v. 562, ἔνθηρον) com a análise proposta por Kamerbeek de ἐνθήρου ποδός como pé habitado por uma besta selvagem, seguida por Segal, Schein e Pucci, que lê um pé asselvajado no sentido de habitado por uma besta feroz<sup>123</sup>. Jouanna sustenta que a interpretação de Kamerbeek, além de coerente com a representação da doença ao longo de todo o *Filoctetes* e alinhada às metáforas da própria passagem, também é compatível com uma

---

<sup>123</sup> PUCCI, 2013, p. 243; SCHEIN, 2013, p. 243; SEGAL, 1999, p. 319;

aproximação com o vocabulário hipocrático da úlcera selvagem ou feroz, de que se podia dizer θηρίον, o que seria significativo visto que o adjetivo ἐνθήρου é empregado ao lado de úlcera, *hélkos* (ἔλκος) (JOUANNA, 1988, pp. 351-2).

Note-se que enquanto a doença de Filoctetes é denominada dezenas de vezes como *nósos*, a ferida em si também é caracterizada como uma úlcera ou chaga que não cicatriza com o termo *hélkos*, o mesmo utilizado na *Iliada*, pelo coro no verso 696 da passagem citada acima e por Filoctetes no verso 650. A ferida também é chamada por Odisseu no prólogo de παλαιᾶ κηρί, que é comumente traduzido como uma antiga chaga. Concetta Guiliano analisa a relação entre os termos e a menção às Keres:

o termo Κήρ (“Ker”), o nome com o qual se indicava a deusa do destino fatal ou da morte, frequentemente era usado com o significado de destino, fortuna, destruição, morte. Unido ao adjetivo παλαιός, com o qual Sófocles sublinha que o herói já era atormentado faz tempo pela ferida, significa “chaga”; se a isso se agrega um matiz trágico implícito no substantivo, obtém-se disso que se tratava de uma ferida antiga e letal, provavelmente causada pelos deuses (GUILIANO, p. 08).<sup>124</sup>

Outra vez, o possível caráter divino da ferida aparece na fala de outro personagem, não na de Filoctetes. Para Schein, o uso de κηρί acentua a ideia da condição de Filoctetes como uma morte:

Em Homero κήρ/κήρες denota uma divindade/divindades da morte ou a morte causada por uma divindade [...]. Nas tragédias, κήρ é normalmente usada para vários tipos de fatalidade, morte e ruína [...] O uso de κηρί para a doença de Filoctetes contribui para a percepção de que seu abandono e isolamento em Lemnos constituem uma morte virtual (SCHEIN, 2013, p. 126).<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> No original: “il termine Κήρ (“Chera”), il nome con cui era indicata la dea del destino fatale o della morte, spesso veniva usato con il significato di destino, fato, rovina, morte. Unito all’aggettivo παλαιός, con il quale Sofocle sottolinea che l’eroe già da tempo era tormentato dalla ferita, significa “piaga”; se a ciò si aggiunge una sfumatura tragica implicita nel sostantivo, ne consegue che si trattò di una ferita antica e letale, probabilmente voluta dagli dèi.”

<sup>125</sup> No original: “In Homer κήρ/κήρες denotes a divinity/divinities of death or death as caused by a divinity [...]. In tragedy κήρ is regularly used of various kinds of doom, death, and ruin [...]. The use of κηρί for Phil.’s disease contributes to the sense that his abandonment and isolation on Lemnos constitute a virtual death.”

A caracterização da *ágria nósos* de Filoctetes também comporta uma variedade de elementos físicos descritos vividamente que compõem um quadro de repugnância: a chaga fétida que jorra sangue, dores que se manifestam em lamentos, gritos e gemidos, os atos de arrastar-se e coxear, os “trapos, cheios de pus fétido” (*FIL* v. 39), os episódios de acesso violento da *nósos*. Ao final do segundo ataque, Filoctetes perde a capacidade de permanecer em pé e é tomado pelo sono:

Fil.: Ó terra, recebe-me moribundo como estou;  
pois esse mal não mais me permite ficar de pé.  
Ne.: Parece que o sono num breve tempo vai possuir  
o homem, pois sua cabeça inclina-se para baixo.  
O suor escorre por todo seu corpo,  
e da extremidade da perna arrebenta uma negra  
veia que golfa sangue. Vamos deixá-lo tranquilo,  
amigos, para que cai no sono. (*FIL* vv. 819-26)

Esse quadro de repugnância é colocado pelo próprio Filoctetes como um elemento de afastamento que obstrui a convivência: “Será que a repugnância da doença te persuadiu/ a não mais me levar como marujo?” (*FIL* vv. 889-900). A “descrição monstruosa” acentua o afastamento e o asselvajamento do doente, com uma condição física degradada e asquerosa que repele os homens e aproxima do mundo animal.

Penelope Biggs, em seu texto sobre o uso da doença por Sófocles em que defende que a descrição das doenças não obedece a uma autenticidade clínica mas é subordinada ao seu desenvolvimento como símbolo dramático, destaca as diferenças entre o *Filoctetes* e *As Traquírias*: no *Filoctetes*, as descrições têm um caráter menos vago, com detalhes físicos de um realismo quase agressivo (BIGGS, 1966, p. 231). Embora Biggs relacione essa diferença com um posicionamento distinto frente ao sofrimento, é possível seguir a ideia da autora de que a doença é uma “manifestação do caráter do herói em suas circunstâncias, realçando a *qualidade* peculiar do

sofrimento de cada herói” (BIGGS, 1966, p. 223)<sup>126</sup> e ler na caracterização agressiva, vívida e detalhada da doença a caracterização de um herói transformado e afastado do ideal físico e cívico. Para David Seale, o exterior bárbaro e repulsivo é uma negação da condição de grego e da civilização do herói (SEALE, 1982, p. 32).

Outro elemento fundamental da *nóssos* é a sua relação com a linguagem de Filoctetes e os efeitos que ela produz sobre a comunicação. Ainda mais enfatizados que o aspecto e o cheiro são os sons emitidos pelo arqueiro, que chamam a atenção do coro nos versos finais do párodo, imediatamente antecedentes à primeira entrada em cena de Filoctetes: “surgiu um ruído” (*FIL* v. 202), “fere-me o som” (*FIL* vv. 205-6), “a voz agravada vinda de longe/ de um homem enfraquecido, pois, distinta, grita” (*FIL* vv. 208-9), “grita um apelo ao longe” (*FIL* v. 216), “grita lamuriosamente” (*FIL* v. 218). Montiglio afirma que são os gritos e o silêncio que definem a solidão de Filoctetes,

o herói condenado por seus sons de mau agouro a habitar um espaço de silêncio. A sua exclusão do mundo da linguagem está ligada à sua exuberância vocal: a sua única linguagem são esses infindáveis gritos, que evocam o isolamento da mesma forma que o silêncio que o rodeia. Com animais como a sua única companhia, Filoctetes não fala, ele emite ‘amargas lamentações’ que viajam ao longe carregadas por um eco [...]. As alusões à sua voz que se aproxima multiplicam-se antes que ele apareça no palco, de forma que o público esteja então preparado para ouvir o grito de Filoctetes (MONTIGLIO, 2000, p. 224).<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> No original: “the disease is a necessary outgrowth of the hero's character in his circumstances, bringing out the peculiar *quality* of each hero's suffering”.

<sup>127</sup> No original: “the hero condemned to inhabit a realm of silence by his ill-omened utterances. His exclusion from the world of speech meets with his vocal exuberance: the only language that he knows are these endless cries, which tell of isolation like the silence that surrounds him. With animals as his only company, Philoctetes does not speak; he utters “bitter wails” that travel far and wide carried by an echo [...]. The allusions to his approaching voice multiply before he appears on stage, so that the audience is now prepared to hear Philoctetes' cry.”

Os paroxismos violentos da *nósos* perpassam a linguagem de Filoctetes com gritos e gemidos que impossibilitam o discurso racional, constituindo uma das formas mais importantes do seu asselvajamento:

Ne.: Anda, por favor. Por que razão sem nenhuma  
palavra te calas e ficas assim perplexo?

Fil.: Ah...ah...ah... ah...

Ne.: O que há?

Fil.: Nada grave. Vai, anda, ó filho.

Ne.: Será que estás sentindo a dor da doença que te subjuga?

Fil.: Não é nada... eu... mas acho que já vai passar.

Ai deuses!

Ne.: Por que invocas os deuses gemendo deste modo?

Fil.: Para que salvadores e benéficos eles nos venham.

Ai, ai, ai, ai.

Ne.: Então o que sofres? Não dirás, mas ficarás assim  
silencioso, parecez que estás em dificuldades.

Fil.: Estou perdido, filho, e não poderei o mal

ocultar de vós. Ai, hui, penetra-me,

penetra-me! Miserável, ó como sou infeliz!

Estou perdido, filho, estou sendo devorado, filho, ai, ai!

Ai ai ai ai, ai ai ai ai ai ai ai ai! (*FIL* vv. 730-746)

Filoctetes, até então feliz em estabelecer uma relação discursiva com Neoptólemo, tenta reduzir-se ao silêncio, temendo que os seus gemidos e gritos bestiais sejam repelentes e afastem o jovem como havia ocorrido com a armada grega. Contudo, ele não consegue ocultar a manifestação da sua *ágria nósos* e alterna entre o discurso lamurioso, o silêncio e a dor vocalizada até que por fim ele se reduz a puros gritos, aqueles que causaram a sua exclusão do mundo dos homens.

Norman Austin afirma que nesses sons é revelada a Neoptólemo a natureza terrível da doença do arqueiro, com um percurso de saída da linguagem humana: “o grito de Filoctetes começa em palavras, mas então as palavras são rasgadas pela dor. No próprio centro da peça, verso 745, Filoctetes abandona a linguagem completamente e deixa a dor falar por si própria, um som puramente inumano” (AUSTIN, 2011, cap. 7).<sup>128</sup> Montiglio defende que “o silêncio e os gritos são dessa forma fenômenos homólogos, ao invés de opostos, porque ambos significam o colapso do *lógos*” (MONTIGLIO, 2000, p. 225).<sup>129</sup>

De fato, a limitação de Filoctetes ao silêncio, aos gemidos e por fim a gritos inumanos incontrolláveis mostram um colapso comunicativo em que Filoctetes se acerca da selvageria, igualando-se por momentos aos animais que lhe fazem companhia. O arqueiro trava um embate contra seu corpo no qual o potencial articulado de comunicação é vencido pela expressão incomunicável da dor, reduzindo-a a selvageria. Esse colapso acontece após todo um primeiro episódio em que Filoctetes dialogara com Neoptólemo, o coro e o mercador expressando-se em discurso elevado, produzindo-se um forte contraste trágico com o asselvajado que não tem o domínio do *lógos* e não pode se expressar através dele. O ataque da *ágria nósos* também move uma peça importante da intriga, terminando com Filoctetes confiando o seu arco a Neoptólemo antes de ser acometido pelo sono.

O colapso do *lógos* efetua assim o caminho inverso ao da primeira fala de Filoctetes, no começo do primeiro episódio, em que ele passa dos ruídos e gritos destacados pelo coro ao discurso civilizado, em um reencontro com o mundo da linguagem após dez longos anos:

---

<sup>128</sup> No original: “Philoctetes’ scream begins in words, but then the words are shredded by the pain. At the very center of the play, verse 745, Philoctetes abandons language altogether and lets the pain speak for itself, a sheer inhuman noise.”

<sup>129</sup> No original: “silence and cries are thus homologous, rather than opposite, phenomena, because both signify the collapse of the *logos*.”

Fil.: Ai, estrangeiros!

Quem sois que a esta terra, sem bom porto  
nem habitada, aportaste com remo?  
De qual país ou estirpe eu acertaria  
dizer que vós sois? Na verdade, o aspecto do traje  
é da Hélade, o mais agradável para mim.  
Mas vossa voz desejo ouvir. E por hesitação  
temendo, não vos assustei comigo asselvajado [ἀπηγριωμένον],  
mas apiedando-vos por um homem infeliz, só [μόνον],  
desertado [ἔρημον] e tão sem amigos [κᾶφιλον] que vos chama;  
respondei, se é que como amigos chegastes.  
Vamos respondei, pois não convém que eu vos  
prive disso, nem vós a mim. (*FIL* vv. 219-231)

Filoctetes reafirma sua caracterização pelo coro: a sua infelicidade, o seu asselvajamento (ἀπαγριόομαι) e o seu isolamento, acrescentando a *monos* sua condição de *eremos* e de *aphilos*. É notável nesses versos a necessidade de Filoctetes de ouvir um discurso humano, estando há tanto tempo desertado e sem amigos, excluído do convívio e do mundo do *lógos*. Ele exorta os recém-chegados a responderem e “isso” de que eles não o devem privar é a linguagem, “não mero som mas discurso humano. A sua maior necessidade é a comunicação; maior até, ao menos neste ponto, do que a sua necessidade de ter sua ferida curada” (AUSTIN, 2011, cap. 5).<sup>130</sup>

Neoptólemo, dando início ao plano (*sóphisma*, *FIL* v. 14) que mistura mentira e verdade delineado por Odisseu no prólogo, responde que ele e os seus marinheiros são helenos, ao que Filoctetes reage com profunda alegria:

---

<sup>130</sup> No original: “not mere sound but human discourse. Communication is his greatest need, greater even, at this point at least, than his need to have his wound healed.”

Fil.: Ó caríssimo som [φώνημα]! Ah ao menos ouvir  
a saudação [πρόσφθεγμα] de tal homem após tanto tempo!  
Qual, ó filho, qual necessidade te fez aproximar,  
qual te dirigiu? Que impulso? Qual dos ventos o mais querido?  
Anuncia-me tudo isso a fim de que saiba quem és.

Ne.: Eu sou natural de Ciros banhada  
por todos os lados. Navego para casa. Chamo-me  
Neoptólemo, filho de Aquiles. Já sabes tudo.

Fil.: Ó filho do mais querido pai, ó querida terra.” (FIL vv. 234-242)

Como ressalta Austin, “Filoctetes fica encantado ao ouvir o som da sua própria língua, mas a sua alegria é duplicada por ouvir um discurso dirigido a ele. A primeira ligação entre ele e Neoptólemo é forjada através do *lógos*” (AUSTIN, 2011, cap. 5).<sup>131</sup> Os termos utilizados por Filoctetes para aquilo que o enche de alegria são *phónema* (FIL v. 234), som, no caso o som da língua grega, e *prosphthegma* (FIL v. 235), saudação, discurso dirigido a alguém. A felicidade de Filoctetes está em ouvir a língua grega sendo-lhe dirigida e em estabelecer uma relação discursiva com os helenos, após tanto tempo.

O tempo é um elemento evocado por Filoctetes diversas vezes e é uma dimensão importante para compreender sua *nósos* e os seus efeitos de asselvajamento do arqueiro e do seu *lógos*. É preciso ter em mente que a situação que informa o comportamento e o *lógos* de Filoctetes não teve início em um evento recente como no *Orestes*; ao contrário, no momento da peça a *nósos* e o abandono em Lemnos haviam agido sobre o arqueiro por um período de dez anos de sofrimento.

Fil.: todas tinham partido e nenhum homem no local,  
ninguém que me acudisse nem quem me assistisse,

---

<sup>131</sup> No original: “Philoctetes is overjoyed at the sound of his own language, but his joy is doubled when he hears himself spoken to. The first link between him and Neoptolemus is forged through logos.”

exausto da doença [νόσου]. E examinando tudo,  
não encontrava nada presente a não ser sofrer,  
e disso havia muita abundância, ó filho!  
Dia após dia, o tempo passava,  
e precisava sozinho, sob este pequeno teto, providenciar  
algo. (*FIL* vv. 280-287)

Filoctetes passa de contar a Neoptólemo o seu abandono na ilha para contar-lhe as suas provações estendidas no decorrer do tempo, enfatizando a sua longa duração. No final da história, ele retoma a extensão da *nósos* no tempo: “pereço infeliz/ já há dez anos de fome e também/ de sofrimentos apascentando a voraz doença [ἀδιφάγον νόσον]” (*FIL* vv. 311-313). Romilly destaca a importância do tempo na tragédia em duas dimensões, a do seu efeito e a do corte temporal que marca um contraste:

Se o tempo é o lugar da mudança, a tragédia é, por essência, ligada ao temporal. Ela consagra-se, de fato, a um evento único, que vem romper a ordem estabelecida, mudar a situação de um ou vários personagens, transtornar a sua vida. Ela joga com um contraste entre o antes e o depois; e quanto maior é este contraste, mais trágico é o evento. [...] Os personagens trágicos falam do tempo porque são submetidos às suas perturbações de forma brutal; em certo sentido toda tragédia apresenta e comenta um efeito do tempo” (ROMILLY, 1995a, p. 11).<sup>132</sup>

Essas duas dimensões temporais são importantes para a compreensão da *nósos* de Filoctetes e em especial sua relação com o *lógos*. A *nósos* marca um antes e um depois para Filoctetes: ela produz um corte temporal que resulta em um contraste trágico entre um Filoctetes passado que era um guerreiro nobre, belo e bom, e um Filoctetes presente, doente, repugnante, selvagem, excluído da pólis. No *Filoctetes* é apresentado o efeito do tempo no arqueiro, cuja ferida e a condição a que ela lhe reduziu, com o passar do tempo, cada vez mais o asselvajaram e aumentaram o seu

---

<sup>132</sup> No original: “Si le temps est le lieu du changement, la tragédie est, par essence, liée au temporel. Elle se consacre, en effet, à un événement unique, qui vient rompre l’ordre établi, changer la situation d’un ou plusieurs personnages, bouleverser leur vie. Elle joue sur un contraste entre avant et après; et plus ce contraste est grand, plus tragique est l’événement. [...] Les personnages tragiques parlent du temps parce qu’ils sont brutalement soumis à ces perturbations [du temps]; en un sens toute tragédie présente et commente un effet du temps.”

ressentimento, imbuindo o seu *lógos* de uma impermeabilidade discursiva. Filoctetes termina o seu relato e lamento clamando por um castigo divino para aqueles a quem responsabiliza, os Atridas e Odisseu:

Fil.: Eis o que os Atridas e a violência de Odisseu me  
fizeram, ó filho, que os deuses olímpios  
dêem a eles a recompensa pelo meu sofrer. (*FIL* vv. 314-6)

No decorrer dos dez longos anos em Lemnos, a *nósos* efetuou transformações não apenas no físico e na situação de Filoctetes, mas também asselvajou o seu comportamento e o seu *lógos*. Esse aspecto da *nósos* é um impedimento à reintegração ainda maior que a condição física — Filoctetes está enfermo de ressentimento e de intransigência e se recusa a ceder e a aceitar as palavras de Neoptólemo. Essa utilização da *ágría nósos* por Sófocles para representar um *lógos* enfermo fica ainda mais clara nas palavras de Neoptólemo no quarto episódio, quando ele repreende o arqueiro:

Ne.: Tu te tornaste selvagem [ἡγρίωσαι], e não acolhes um conselheiro,  
e se alguém te adverte falando com benevolência,  
odeias como a um inimigo, considerando-o um opositor. (*FIL* vv. 1321-3)

Há aqui um paralelo com o aspecto asselvajado (*ἀπαγριόομαι*) mencionado por Filoctetes no primeiro episódio: “não vos assustei comigo asselvajado” (*FIL* v. 226). Como destaca Pucci, Neoptólemo transfere aqui o asselvajamento do âmbito físico ao moral, acusando Filoctetes de não ser mais capaz de viver entre os homens (PUCCI, 2003, p. 306). Segal também enfatiza essa extensão do selvagem para além da caracterização externa e física de Filoctetes:

*Ágrios* é uma palavra muito importante para a peça e forma nela quase um *leitmotiv*. Duas vezes a própria doença é chamada *ágría*, selvagem (*ágría nósos*, 173, 265). Nestas duas

passagens o adjetivo refere-se à selvageria externa da sua vida. Mas a palavra possui ainda uma dimensão interna e psicológica (SEGAL, 1976, pp. 72-3).<sup>133</sup>

A inflexibilidade, o *lógos* intransigente e marcado pela dor e pelo ressentimento são compostos como uma manifestação da selvageria da *nósos*, sendo selvagem a negação do *lógos* de Neoptólemo, o apego ao ódio e a preferência da vingança à salvação. Segal afirma que para o herói “a resistência à persuasão é vital para a integridade do espírito. Sua recusa obstinada da persuasão é um aspecto da sua selvageria, uma qualidade subumana” (SEGAL, 1999, p. 334).<sup>134</sup> Para Filoctetes, aceitar os conselhos e ceder significaria cooperar e beneficiar homens vis, desistindo da reparação das injustiças sofridas. Ele vê nesta concessão uma traição da sua *phýsis*, pois agindo desta forma ele não poderia mais respeitar e conviver consigo mesmo. A reparação da injustiça é colocada por ele acima da sua cura: “Mesmo vivendo de maneira lamentável, se os visse/ mortos, julgar-me-ia curado de minha doença [vόσου]!” (*FIL* vv. 1043-4).

Na esteira da importante pergunta “Por que Sófocles fez de Filoctetes um herói cuja ferida é tão importante quanto a sua vontade?” (BIGGS, 1966, p. 231)<sup>135</sup>, Penelope Biggs vê nesse ódio que prefere a vingança o veneno de uma doença que o arqueiro alimenta e ao qual se apega, fazendo-o resistir à própria cura (BIGGS, 1966, p. 233). Para a autora, a doença é uma marca do triunfo da tenacidade do herói, que teria resistido às suas provações sem sucumbir a elas, e tem paralelo na firmeza da sua vontade, que também não cede aos apelos. Embora concordemos que a *nósos* esteja associada à representação da vontade do herói e à sua intransigência, sustentamos outra relação, enquanto elemento de significação de um problema, tendo em mente os estudos sobre os usos da *nósos* como representação de desequilíbrios e conflitos. Filoctetes não triunfa sobre a

---

<sup>133</sup> No original: “*Agrios* è una parola molto importante per il dramma e ne forma quasi un *Leitmotiv*. Due volte la malattia stessa è chiamata *agria*, selvatica (*agria nosos*, 173, 265). In questi due passi l’aggettivo si riferisce alla selvatichezza esterna della sua vita. Ma la parola possiede anche una dimensione interna e psicologica.”

<sup>134</sup> No original: “resistance to persuasion is vital to integrity of spirit. His stubborn refusal of persuasion is an aspect of his savagery, a sub-human quality.”

<sup>135</sup> No original: “Why has Sophocles made of Philoctetes a hero whose wound is as important as his will?”

*nósos* — é devorado e asselvajado por ela. Mais que uma forma de destacar sua resiliência, a *nósos* compõe em cena uma enfermidade da vontade e do *lógos* do herói. A inflexibilidade da vontade de Filoctetes é enferma, é selvagem, afasta-o da pólis e fecha-o em um *lógos* marcado pelo ressentimento e impermeável à persuasão.

Filoctetes encontra-se assim asselvajado, removido da comunicação civilizada — nas suas próprias fortes palavras acusatórias dirigidas a Odisseu, ele está “sem amigo [ἄφιλον], desertado [ἔρημον], sem cidade [ἄπολιν], entre vivos um morto [νεκρόν]” (*FIL* v. 1018). Essa definição da sua condição como *aphilos*, *eremos*, *apolis* e uma morte em vida participa da *ágría nósos* porque é também uma exposição do selvagem no pensamento grego, apartado, nas margens e distante da cidade. Faz-se necessário então examinar esse paradigma do selvagem e como ele é construído no *Filoctetes* para além da *nósos* em si.

### 2.1.2 O paradigma do selvagem: a sombra de Polifemo no *Filoctetes*

Dentre as representações que formam o imaginário da polis e estabelecem seus contornos, delineando seus limites, está a oposição do homem, civilizado, político, frequentador das assembleias, cultivador de campos com o animal ou o animalizado, a besta sem leis, o *apolis*, sem campos cultivados. Ser cidadão é um código de conduta que pertence aos nascidos no entorno, e a negação desse código é a selvageria.

Em seu emblemático *Tragedy and Civilization*, Charles Segal destaca o acento valorativo de *ágrios* e o seu aspecto de oposição e recusa dos códigos e comportamentos aceitos:

A partir de Homero, *agrios*, “selvagem”, é um termo de julgamento ético. Descreve a besta literalmente selvagem, mas é também uma palavra valorativa, indicando comportamento selvagem, incivilizado. Aquiles é “selvagem como um leão” quando persiste em mutilar

o cadáver de Heitor “sem pensamentos honrados e uma mente que possa ser convencida” (Il. 24.39–41) (SEGAL, 1999, p. 32).<sup>136</sup>

Como vimos sobre a etimologia de *ágrios*, a palavra sofreu essa transformação valorativa, afastando-se do campestre. Podemos ver também um paralelo entre o Aquiles selvagem que não se dobra às súplicas e não pode ser convencido com a inflexibilidade do Filoctetes asselvajado. O civilizado habita o espaço da comunicação, é passível de persuasão, enquanto com o selvagem não há diálogo, não se pode argumentar.

A oposição com o civilizado é essencial à definição do paradigma do selvagem. Ele existe nesse contraste, no olhar de valoração que delimita o espaço pertencente aos cidadãos e vê nele ausências. Marie-Claude Charpentier aponta que esse contraste não só define o selvagem, como estrutura o discurso sobre a cidade:

O selvagem, quer se trate do homem selvagem ou do espaço selvagem, não existe verdadeiramente por si mesmo. Frequentemente, ele nasce de um julgamento externo (aquele do civilizado que dedica a ele um olhar). [...] O selvagem como categoria é colocado em uma rede de qualificações depreciativas, em um julgamento negativo que destaca sua falta de civilização. No entanto, ele funciona como elemento estruturante do discurso sobre a cidade. A selvageria pode constituir uma referência extremamente eficaz (CHARPENTIER, 2004, p. 5).<sup>137</sup>

Charpentier afirma que essa oposição estruturante comporta também uma permeabilidade, como uma ameaça externa ou interna. Os espaços de limite da selvageria interrogam a cidade, seja

---

<sup>136</sup> No original: “From Homer on, *agrios*, ‘wild,’ is a term of ethical judgment. It describes the literally wild beast, but it is also a value word, indicating uncivilized, savage behavior. Achilles is ‘savage like a lion’ when he persists in mutilating Hector’s corpse ‘without righteous thoughts and a mind that can be moved’ (Il. 24.39–41).”

<sup>137</sup> No original: “Le sauvage, qu’il s’agisse de l’homme sauvage ou de l’espace sauvage, n’existe pas véritablement pour lui-même. Le plus souvent, il naît d’un jugement extérieur (celui du civilisé qui porte un regard sur lui). [...] Le sauvage comme catégorie est pris dans un réseau de qualifications dépréciatives, dans un jugement négatif qui relève son manque de civilisation. Pourtant, il fonctionne comme élément structurant du discours sur la cité. La sauvagerie peut même constituer un repère extrêmement efficace.”

à sua margem ou irrompendo em seu interior como uma crise, o selvagem na cidade enquanto asselvajamento ou o medo do retorno ao selvagem (CHARPENTIER, 2004).

Segal afirma que o Ciclope da *Odisseia* é um paradigma do selvagem (SEGAL, 1999, p. 72). De fato, uma das formas pelas quais Sófocles tece o selvagem no *Filoctetes* é pela intertextualidade com o livro IX da *Odisseia*, que conta a história do ciclope Polifemo. Relações entre os dois textos foram apontadas por alguns estudiosos. Voltado aos aspectos métricos e terminológicos, Richard Garner aponta alguns paralelos, em especial quatro palavras em comum, afirmando que “o estilo elíptico que Sófocles escolheu para o *Filoctetes* não oferece nada além dessas insinuações iniciais de comparações com Polifemo. Assim como com a referência a Aquiles, Sófocles só coloca a alusão na superfície da sua peça e permite que as implicações reverberem, possivelmente, nas cenas seguintes” (GARNER, 1990, p. 148).<sup>138</sup>

Inserida em outros diálogos e concentrando-se na Lemnos sofocleana, Bernadette Morin traça mais paralelos e afirma que Sófocles faz uso do livro IX da *Odisseia* e da ilha dos Ciclopes justamente para transformar a representação de Lemnos, em contraste com a sua imagem homérica, em um lugar de isolamento e selvageria, enfatizando a selvageria do herói com afinidades com Polifemo, um selvagem por excelência (MORIN, 2003, pp. 387-8).

O exame mais profundo da relação entre o livro IX da *Odisseia* e o *Filoctetes* de Sófocles pertence, contudo, a Daniel Levine, que indica e examina em detalhes numerosos ecos e aproximações entre os dois textos, defendendo que as alusões são estruturais, verbais e temáticas, compartilhando um contexto de contraste entre a selvageria e a civilização e um embate entre um habitante de uma caverna e um Odisseu que utiliza o *dólos*. Levine não se ocupa primariamente

---

<sup>138</sup> No original: “the elliptic style Sophocles has chosen for Philoctetes provides nothing beyond these early hints at comparisons with Polyphemus. As with the reference to Achilles, Sophocles merely drops the allusion into the surface of his play and allows the implications to ripple, if they will, across the following scenes.”

com a questão do selvagem, mas com a composição de um *pathos* dramático, de uma reação de compaixão do público por Filoctetes (LEVINE, 2003).

Em nossa perspectiva, Sófocles compõe alusões ao Polifemo homérico em uma elaboração do paradigma do selvagem no seu *Filoctetes*, constituindo-se um elemento implícito significativo da caracterização do herói e de Lemnos. Tendo em mente as considerações de Peter Burian e Charles Fuqua sobre os usos transformadores de elementos conhecidos, por paralelos implícitos evocativos e complexas redes intertextuais que direcionavam o olhar e as expectativas, a alusão é uma forma de compor uma justaposição agregadora de significado, que

ocorre quando duas passagens compartilham uma similaridade de vocabulário, estilo e /ou conteúdo, de modo que o público da passagem cronologicamente anterior a compreende em seu contexto, mas também é recordada da passagem cronologicamente posterior. Executada adequadamente, a alusão funciona como uma nota de rodapé incorporada para a passagem anterior, e o público, ou um segmento dele, está ciente (de alguma forma) de ambos os textos simultaneamente. O público, ciente do texto anterior, recontextualiza a passagem atual em conjunto, através e à luz dele (MARSHALL, 2001, p. 226).<sup>139</sup>

No livro IX da *Odisseia* (vv. 105-566), temos o relato da ida de Odisseu e seus companheiros à terra dos Ciclopes, homens gigantes que vivem afastados uns dos outros, sem leis, que não cultivam a terra e mantêm rebanhos de ovelhas e cabras. Eles veem um ciclope, Polifemo, dormindo afastado de todos. Odisseu e 12 dos companheiros entram na gruta do ciclope e aguardam seu retorno, no qual Polifemo fecha a entrada da gruta com uma enorme pedra. Odisseu suplica então pela hospitalidade do ciclope, que desdenha dos deuses e pergunta onde estava atracada a nau dos estrangeiros. Odisseu mente que ela fora destruída. Polifemo então mata e come dois dos homens, e Odisseu conta que conteve o impulso de atacá-lo porque ficariam presos na caverna se o matassem com a pedra obstruindo a entrada. Ao amanhecer, Polifemo come mais dois homens e sai com o rebanho. Odisseu elabora seu plano e faz uma lança. Depois que o ciclope retorna e come

---

<sup>139</sup> No original: “occurs when two passages share a similarity of vocabulary, style, and/or content, so that the audience of the chronologically later passage understands it within its context, but also has the chronologically earlier passage called to mind. Properly effected, allusion functions as a built-in footnote to the earlier passage, and the audience, or a segment of it, is aware (in some sense) of both texts simultaneously. The audience, aware of the former text, recontextualizes the present passage in, with and through that light.”

mais dois homens, Odisseu dá início ao seu estratagema oferecendo-lhe vinho. Satisfeito, Polifemo pergunta-lhe o nome, ao que Odisseu responde “Ninguém” (*Outis*). Polifemo diz que Ninguém será o último a ser comido, como presente de hospitalidade pelo vinho oferecido, e cai no sono. Odisseu e os companheiros então furam o olho de Polifemo com a lança aquecida no fogo. Aos gritos, Polifemo clama pelos outros ciclopes, que lhe perguntam quem o atacava. Como a resposta é Ninguém, eles se afastam. Odisseu e os companheiros fogem agarrados às ovelhas. Já de volta à nau, Odisseu grita insultos a Polifemo e revela seu embuste e sua identidade.

Note-se que as alusões ao episódio de Polifemo também são evocativas para a caracterização do próprio Odisseu na peça, pois o episódio é importante para seu retrato como “o herói da *mêtis*, o insidioso e traiçoeiro, o mentiroso, cujos estratagemas lhe permitem escapar de qualquer perigo” (VERNANT, 1999a, p. 08).<sup>140</sup> Vernant aponta que o nome que Odisseu escolhe para si ao se apresentar ao ciclope é significativo principalmente pelo que diz sobre ele:

Ninguém: *Outis*. Este é o nome que Odisseu escolheu dar a si mesmo para enganar o Ciclope sobre a sua identidade. Mas este *Outis* atrás do qual Odisseu se esconde revela em toda transparência, através de um jogo de palavras irônico, precisamente aquilo que permite ao herói levar a cabo o truque e disfarçar-se: *mêtis*, astúcia insidiosa, aquela sutil forma de inteligência artilosa que é o bem privado de Odisseu nesta terra, assim como pertence a Atena entre os deuses. Rindo detrás do véu, o próprio Odisseu declarará isso em linguagem clara, afirmando que a trapaça que arruinou o Ciclope é o seu falso nome, *Outis*, e o seu perfeito engano, *mêtis*. Ele que é ninguém é ninguém outro que *polumêtis Odusseus, poikilomêtis*, Odisseu dos muitos enganos (VERNANT, 1999a, p. 07).<sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> No original: “the hero of *mêtis*, the devious and treacherous one, the liar, whose stratagems allow him to escape any danger.”

<sup>141</sup> No original: “Nobody: *Outis*. This is the name Odysseus chose to give himself to trick the Cyclops about his identity. But this *Outis* behind which Odysseus conceals himself reveals in full transparency, through an ironic play on the word, precisely what it is that allows the hero to carry off the trick and disguise himself: *mêtis*, devious shrewdness, that subtle form of sly intelligence that is Odysseus’s private possession on this earth, just as it is Athena’s among the gods. Laughing from behind the veil, Odysseus himself will declare it in plain language, asserting that the trickery hat has ruined the Cyclops is his false name, *Outis*, and his perfect deceit, *mêtis*. He who is nobody is nobody other than *polumêtis Odusseus, poikilomêtis*, Odysseus of many deceits.”

Nos dois textos está presente um estratagema elaborado pela astúcia de Odisseu, um *dólos* que tem como alvo o habitante selvagem da caverna e é considerado o meio de ação superior à *bía* para a obtenção do sucesso. Na *Odisseia*, o *dólos* tem início quando Polifemo, após desdenhar dos deuses e da hospitalidade pedida por Odisseu, pergunta pela localização da nau e Odisseu mente que fora destruída: “Ele não me apanhou. Respondi-lhe com palavras manhosas [δολίοις]” (*Odisseia*, IX, v. 282). Após Polifemo comer os primeiros dois companheiros, Odisseu considera atacar o ciclope com o uso da *bía*, mas desiste porque esse curso de ação implicaria na morte de todos, presos na caverna pela enorme pedra colocada como porta pelo ciclope (IX, vv. 299-305). Odisseu afirma que o engano foi o melhor curso de ação para lograr a fuga da morte para si e os companheiros restantes: “Teci todo os dolos e todas as artimanhas,/ em defesa da vida: pois avizinhava-se uma grande desgraça./ E de todas parece-me esta a melhor deliberação.” (IX, vv. 422-4).

Como apontado e será examinado no próximo capítulo, o *dólos* e a discussão dos meios de ação são elementos importantes no *Filoctetes*, em que Odisseu advoga pelo uso do engano:

Od.: Digo-te que pela astúcia [δόλω] agarres Filoctetes.

Ne.: Por que é preferível levá-lo pela astúcia [δόλω] a convencê-lo?

Od.: Não será convencido. Pela força [βίαν] não o agarrarias. (*FIL* vv. 101-3)

Além disso, nos dois textos o *dólos* de Odisseu inclui a ocultação da sua identidade, que ele acaba por revelar quando se acredita vitorioso. Na *Odisseia*, já na nau e partindo com os companheiros, Odisseu chama pelo ciclope: “Ó Ciclope, se algum homem mortal te perguntar/ quem foi que vergonhosamente te cegou o olho,/ diz que foi Ulisses, saqueador de cidades,/ filho de Laertes, que em Ítaca tem seu palácio.” (*Odisseia*, IX, vv. 502-5). Na tragédia de Sófocles, Odisseu se revela após Neoptólemo conseguir tomar o arco de Filoctetes:

Fil.: Ai de mim, quem é o homem? Não é Odisseu que ouço?

Od.: Odisseu, fica sabendo bem, em pessoa, que vês!

Fil.: Ai de mim! Fui vendido e estou perdido, ele é que  
me seqüestrou e me roubou as armas!

Od.: Fui eu, fica sabendo bem, não outro, aceito-o. (*FIL* vv. 976-980)

Tendo operado até então nas sombras, Odisseu entra em cena ressaltando a sua identidade e o seu papel como artífice do estratagema que ludibriou Filoctetes. Assim como no episódio do ciclope, Odisseu realizou um *dólos* escondendo a sua identidade para depois fazer questão de revelá-la. Dimock considera que há no livro IX da *Odisseia* “um caso de autoexposição deliberada com o propósito de ser alguém em vez de ninguém” (DIMOCK, 1956, p. 56)<sup>142</sup>, ou seja, para obter reconhecimento por seu feito. Acreditando-se vitorioso, Odisseu está orgulhoso do seu estratagema enquanto façanha e por isso exclui a participação de Neoptólemo, atribuindo a si próprio não só toda a responsabilidade como também todo o mérito.

A intertextualidade entre o livro IX da *Odisseia* e o *Filoctetes* começa pela ambientação da ilha e da caverna, descritas e vistas com seu selvagem morador ausente, um homem isolado que será alvo da astúcia de Odisseu. Nos dois textos há uma ilha selvagem com uma fonte abaixo de uma caverna nas margens. O Odisseu homérico conta sobre a ilha dos ciclopes que “Junto à cabeça do porto flui uma água brilhante,/ uma fonte [κρήνη] sob as cavernas, com álamos a toda volta” (*Odisseia*, IX, vv. 140-1). O Odisseu de Sófocles descreve para Neoptólemo a habitação de Filoctetes e diz-lhe para

Od.: observar onde fica por aí a tal rocha  
de duas bocas que, quando inverno, permite dupla  
penetração de sol; no verão, uma brisa  
acompanha o sono através da gruta ambicavada.  
Um pouco mais embaixo, à esquerda, talvez possas

---

<sup>142</sup> No original: “a case of deliberate self-exposure for the purpose of being somebody rather than nobody.”

ver uma fonte [κρηναῖον] potável, se é que ainda está intacta. (*FIL* vv. 16-21)

Tanto a habitação de Polifemo como a de Filoctetes se encontram nas margens, nos extremos, *eskhatia*. Na *Odisseia*: “Mas quando chegamos ao lugar que estava ali perto,/ ali, perto da costa, vimos uma gruta ao pé [ἐσχατιῇ] do mar:” (IX, vv. 181-2). Já no *Filoctetes*, Neoptólemo diz ao coro: “talvez queiras ver/ o lugar nos extremos [ἐσχατιαῖς] em que ele jaz” (*FIL* vv. 144-5). Essa referência foi destacada por Webster, que comenta sobre o verso e o uso de *eskhatia*: “Sófocles lembrou-se (talvez quisesse que o público se lembrasse) da caverna de Polifemo” (WEBSTER, 1970, p. 80).<sup>143</sup>

Ambos os textos compartilham elementos do paradigma do selvagem: afastado, nas margens, longe do convívio com os homens e próximo das feras. Enquanto que Filoctetes está “sem olhar companheiro, infeliz só sempre” (*FIL* vv. 171-2), no livro IX da *Odisseia* temos este retrato: “Aí dormia um homem monstruoso, que sozinho apascentava/ os seus rebanhos, à distância, sem conviver com ninguém:/ mantinha-se afastado de todos e não obedecia a lei alguma” (*Odisseia*, IX, vv. 187-9).

No decorrer do livro IX, a selvageria de Polifemo é definida por uma série de ausências: os ciclopes são “arrogantes e sem lei” (*Odisseia*, IX, v. 106) “nada semeiam com as mãos nem aram a terra” (IX, vv. 107-8), não têm “assembleias deliberativas nem leis” (IX, v. 112), “ignoram-se uns aos outros” (IX, v. 115). O Odisseu homérico define a oposição com a selvageria nesses polos: “irei indagar,/ a respeito dos homens desta terra, quem eles são:/ se são arrogantes e selvagens [ἄγριοι], ou se prezam a justiça;/ se recebem bem os hóspedes e se são tementes aos deuses” (IX, vv. 173-6). Polifemo é descrito como “um homem vestido de grande/ violência, selvagem [ἄγριον], desconhecedor de leis e de justiça” (IX, vv. 214-5), que “não se assemelhava/ a quem se alimente de pão” (IX, vv. 190-1).

---

<sup>143</sup> No original: “Sophocles remembered (perhaps wanted the audience to remember) Polyphemus’ cave.”

A ausência do cultivo introduz a importante relação entre a selvageria e a ausência da domesticação do alimento. Segal afirma que o vocabulário grego do selvagem se estende dos lugares e dos animais aos homens e ao alimento:

A “domesticação” no alimento e no comportamento marca o passo decisivo na passagem do homem de um estado primitivo a um civilizado. Um fragmento do tragediógrafo Moschion (frag. 6N) descreve como o homem passa de uma “vida semelhante à das feras” (6) para a descoberta do “fruto do alimento domesticado da sagrada Deméter” (23–24). Com essa descoberta, surge o cultivo das vinhas, o arar a terra, a cidade e a casa (24–28), e assim os homens “transformaram sua vida selvagem (*ēgriōmenos\* bios*) em uma existência domesticada” (*hēmeros\* diaita*, 28–29) (SEGAL, 1999, p. 33).<sup>144</sup>

No polo oposto do alimento domesticado está o cru e, no seu extremo, o canibalismo praticado por Polifemo. Odisseu compara-o a um animal ao descrever a primeira vez que o ciclope devora seus companheiros: “Comeu-os como um leão criado na montanha: nada deixou,/ mas comeu as vísceras, a carne, os ossos e o tutano” (*Odisseia*, IX, vv. 293-4). A devoração selvagem está presente tanto no canibalismo de Polifemo como na caracterização da *ágría nósos* devoradora de Filoctetes. Bernadette Morin destaca esses paralelos do alimento e da devoração e seu lugar no paradigma do selvagem:

Este tema da devoração selvagem [...] se constitui, como vimos, em uma metáfora exorbitante do *Filoctetes*: a devoração bestial material não poderá se ligar a um herói trágico, mas a metáfora da devoração funciona como caracterização selvagem. Assim, Filoctetes tem, da mesma forma que Polifemo, as duas características do selvagem: a ignorância da agricultura e dos seus produtos, a devoração (MORIN, 2003, p. 397).<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> No original: “‘Tameness’ in food and in manners marks the decisive step in man's passage from a primitive to a civilized state. A fragment of the tragedian Moschion (frag. 6N) describes how man passes from a ‘life resembling the beasts’ (6) to the discovery of ‘holy Demeter's fruit of tame nourishment’ (23–24). Upon this discovery follow the cultivation of the vine, plowing, the city, and the house (24–28), and so men ‘brought their savage life (*ēgriōmenos\* bios*) to a tame existence’ (*hēmeros\* diaita*, 28–29).”

<sup>145</sup> No original: “Ce thème de la dévoration sauvage [...] constitue, nous l'avons vu, une métaphore exorbitante du *Philoctète*: la dévoration bestiale matérielle ne saurait s'attacher à un héros tragique, mais la métaphore de la dévoration tient lieu de caractérisation sauvage. Ainsi Philoctète possède, au même titre que Polyphème, les deux caractères du sauvage : la méconnaissance de l'agriculture et de ses produits, la dévoration.”

Sem cultivo, sem vinho, sem pão. Também assim vive Filoctetes, sobre quem o coro lamenta que “não colhe a semente de alimento da sagrada terra, nem outras/ das que nos servimos, homens comedores de pão [ἀνέρες ἀλφεισταί]” (*FIL* vv. 708-9) e que “ele que com uma taça de vinho não se alegra em dez anos” (*FIL* v. 715). Fernando Brandão dos Santos afirma que, nesses versos, o coro

põe-nos diante do contraste mais evidente em relação àqueles que, através do trabalho, obtêm o mínimo para sua sobrevivência. A imagem de “homens comedores de pão” (ἀνέρες αλφεισταί), tirada de Homero, reforça a idéia de uma oposição entre uma vida civilizada, que pressupõe um mínimo de domínio tecnológico, e uma vida animalésca (SANTOS, 1991, p. 94).

A menção ao cultivo faz contraste com o modo de vida selvagem a que se reduziu o arqueiro e enfatiza a sua exclusão da pólis: “privado de pão, ele está privado do item mais distintivo de uma dieta civilizada e de um símbolo básico da generosidade da terra, ela própria divina ou ‘sagrada’. Privado de vinho, ele não tem o meio de realizar a mais simples oferenda aos deuses” (SEGAL, 1999, p. 292).<sup>146</sup>

É claro que os paralelos incluídos na alusão composta por Sófocles não resultam em uma equivalência entre Polifemo e Filoctetes ou suas situações. Filoctetes não é Polifemo. Elemento essencial da selvageria do ciclope é a sua recusa da hospitalidade, enquanto Filoctetes recebe os visitantes calorosamente. Polifemo é pastor de ovelhas e de cabras, enquanto o coro faz questão de ressaltar que isso não se aplica a Filoctetes: “o homem está nesse local,/ não com canto de flauta/ como um pastor agreste” (*FIL* vv. 213-5).

Um dos contrastes mais importantes é que a selvageria de Filoctetes é representada como uma transformação, uma queda do herói acompanhada pela *nósos* e pelo tempo. Levine destaca que a palavra *ágrios* “descreve o protagonista de Sófocles na voz, na aparência e no

---

<sup>146</sup> No original: “lacking bread, he is deprived of the most distinctive item of a civilized diet and of a basic token of the generosity of the earth, itself divine or ‘sacred’. Lacking wine, he has not the means of performing the simplest offering to the gods.”

comportamento, embora não faça parte da sua natureza original. Filoctetes *tornou-se* selvagem; o ciclope Polifemo sempre o foi. O contraste favorece a compaixão pelo herói abandonado que perdeu sua humanidade” (LEVINE, 2003, p. 14).<sup>147</sup>

Como vimos, as dissonâncias são parte tão fundamental da intertextualidade quanto as similaridades evocativas, operando reconsiderações e rompimentos de expectativas. As referências aproximam Filoctetes do episódio de Polifemo e ajudam a trazer o paradigma do selvagem para a peça, marcando o afastamento do arqueiro da pólis, mas esse vocabulário mítico é reconfigurado pelo poeta. Assim, tendo examinado como a composição da *ágria nósos* de Filoctetes é crucial para a caracterização do herói em termos do seu afastamento, asselvajamento e embrutecimento do seu *lógos* no ressentimento e na intransigência, cabe então analisar a *ágria nósos* no *Orestes* de Eurípides.

## 2.2 A *nósos* de Orestes

A *nósos* de Orestes é uma das transformações operadas por Eurípides na estrutura mítica. Das épicas para as tragédias ocorre uma metamorfose de Orestes de um modelo de conduta na *Odisseia* a problematizado na pólis como perseguido pelos seus atos. No *Orestes* de Eurípides, a perseguição do matricida pelas Erínias é somatizada no personagem como uma *ágria nósos*, uma doença com sintomas físicos e mentais que comporta fraqueza, *manía*, *sýnesis*, selvageria.

Para Rozenn Michel, a *nósos* de Orestes, na variedade dos seus desdobramentos, indica o interesse de Eurípides pela doença como um problema que modernamente chamaríamos de antropológico, uma reflexão sobre os lugares sociais da doença e do doente: os usos da *nósos* mostrariam “a polivalência do olhar de Eurípides sobre a doença, elemento incontestável da sua leitura do mito de Orestes: ele engloba um ponto de vista médico sobre o sofrimento de Orestes

---

<sup>147</sup> No original: “describes Sophocles’ protagonist in voice, visage, and character, although it was not part of his original nature. Philoctetes had *become* wild; the Cyclops Polyphemus was always so. The contrast favors sympathy for the abandoned hero who has lost his humanity.”

mas também uma observação de tipo antropológico sobre as reações do doente e dos seus cuidadores” (MICHEL, 2017, p. 348).<sup>148</sup>

Em comparação com o *Filoctetes* de Sófocles, destaca-se a amplitude do vocabulário da *nótos* empregado por Eurípides. Enquanto a *nótos* do herói se retrai em termos de sintomas propriamente físicos, ela se expande em dimensões e efeitos de outras ordens, e a imagem da *nótos* é estendida além de Orestes, em uma associação mais direta com a linguagem. Orestes está doente, mas conforme o vocabulário da *nótos* perpassa a peça, também outros personagens, a pólis e toda a situação se revelam enfermos.

De fato, a primeira menção à *nótos* na tragédia refere-se não a Orestes mas a seu antepassado Tântalo e explicita a relação entre a enfermidade e o mau uso da linguagem, nos primeiros versos da peça e de Electra:

Electra: Não há palavra alguma tão terrível de dizer, nem provação, nem infortúnio enviado pelos deuses, de que a natureza humana não possa suportar o fardo. Pois o bem-aventurado Tântalo — e eu não critico a sorte dele — esse Tântalo, nascido de Zeus, ao que dizem, está suspenso nos ares, apavorado com o penedo que oscila sobre a sua cabeça. E sofre este castigo — pelo menos ao que dizem — porque, partilhando, apesar de homem, a honra de uma mesa comum, igual aos deuses, possuía uma língua irremediável [ἀκόλαστον ἔσχε γλῶσσαν], que é a mais vergonhosa das doenças [αἰσχίστην νόσον]. (OR vv. 01-10)

Na versão do mito de Tântalo encontrada na *Odisseia*, não temos o crime que ofendeu aos deuses e a punição descrita é bem diferente: Tântalo está de pé em um lago, com água até o queixo e incapaz de beber e comer, pois a cada tentativa a água desaparecia e os frutos eram levados pelo vento (*Odisseia*, XI, vv. 582-592). A versão do *Orestes* é mais próxima da apresentada por Píndaro em sua *Primeira Ode Olímpica*: Tântalo teria roubado néctar e ambrosia dos deuses para dá-los

---

<sup>148</sup> No original: “la polyvalence du regard d’Euripide sur la maladie, entrée incontestable de sa lecture du mythe d’Oreste: il englobe un point de vue médical sur la détresse d’Oreste mais aussi une observation de type anthropologique sur les réactions du malade et de ses soignants.”

aos seus convivas mortais e por isso Zeus o castigou suspendendo sobre ele uma grande pedra que ele sempre se esforça por afastar. O'Brien afirma que as várias versões do mito de Tântalo têm um padrão em comum: "em todas as versões ele é um homem que goza de extraordinária boa sorte mas que ofende os deuses e é severamente punido" (O'BRIEN, 1988, p. 32).<sup>149</sup>

Sobre a punição em que não só a pedra mas também o punido está suspenso no ar, a tradutora Augusta de Oliveira e Silva comenta que "o escoliasta informa que Zeus não colocou Tântalo nem no céu, nem na terra, nem no Hades, lugares onde encontraria seres falantes, mas suspenso no ar, para que não tivesse alguém a quem dirigir a palavra" (SILVA, 1982, p. 137). A punição escolhida por Eurípides parece assim reforçar o retrato do crime como envolvendo a linguagem.

Como destaca West, há muitas versões do mito de Tântalo em que seu crime não envolve a língua. West postula que o poeta possa estar aludindo à versão na *Nostoi*, épica perdida da qual restam fragmentos sobre o retorno de Troia, de autoria e datação incertas, que se acredita ter sido concluída entre os séculos VII e VI a.C: nela, Zeus teria concedido um desejo a Tântalo e ele pedira tudo que tinham os deuses, o que Zeus lhe concedeu mas impediu que desfrutasse com a suspensão da pedra sobre ele. Outra possibilidade levantada por West é uma versão da qual só temos testemunhos posteriores à peça, em que Tântalo teria divulgado os segredos dos deuses aos homens (WEST, 2007, p. 180).

Em seu comentário à peça, Willink afirma que a conclusão do relato com a língua irreprimível como a causa da punição de Tântalo é um clímax inesperado, mas que a língua sem freios se tornou um elemento canônico em tratamentos posteriores (WILLINK, 1986, p. 82). De acordo com Willink, a associação do crime de Tântalo com o mau uso do *lógos* é um desenvolvimento posterior sob a influência de Eurípides, no qual Tântalo veio a ser um paradigma

---

<sup>149</sup> No original: "in all versions he is a man who enjoys extraordinary good fortune but who offends the gods and is severely punished."

de *hýbris* verbal contra os deuses e associado a sofistas como Pródico e Anaxágoras (WILLINK, 1983).

Com a referência a Tântalo, Eurípides introduz temas que serão recorrentes na peça, como a questão da genealogia de crimes da família, a passagem da bem-aventurança à punição por intermédio da ofensa aos deuses, a imagem da *nósos* e a temática do discurso. A referência é associada a Orestes pelo parentesco, pela sua situação e pelo uso da *nósos*: o relato de Electra segue as gerações da família e seus infortúnios até contar o matricídio (*OR* vv. 11-33); em seguida, ela conta que o desventurado Orestes está sucumbindo a uma *nósos* (*OR* vv. 34-5).

Jennifer Kosak destaca a relação entre a história familiar e a ideia de uma doença que teve início com a transgressão da língua de Tântalo:

Orestes é associado a seu antepassado Tântalo pelo tema da *nósos*. [...] após o ato insolente de Tântalo, cada geração, confrontada com terríveis atos de assassinatos de parentes e de devoração ou sacrifício de filhos, tenta responder a essa violência com atos recíprocos de violência. Está claro que também Orestes contraiu essa doença; ele também, ao matar sua mãe, se torna um participante da tradição familiar e sofre da maldição herdada (KOSAK, 2004, pp. 131-2).<sup>150</sup>

É portanto a partir da língua irreprimível de Tântalo como a *nósos* mais vergonhosa que Eurípides começa a compor a *ágria nósos* de Orestes e a questão do *lógos* na tragédia.

### 2.2.1 A *ágria nósos* de Orestes

O estado de enfermidade de Orestes começa a ser descrito no prólogo. Logo após à referência a Tântalo e aos males familiares, Electra introduz vários pontos da *nósos* que terão desdobramentos. Orestes está acamado, atormentado e consumido por uma doença que drena e

---

<sup>150</sup> No original: “Orestes is linked with his ancestor Tantalus by the theme of *nosos*. [...] after the insolent activity of Tantalus, each generation, confronted with hideous acts of kin-killing and child-eating or child-sacrifice, attempts to counter this violence with reciprocal acts of violence. It is clear that Orestes, too, has caught this disease; he, too, by killing his mother, becomes a participant in the family tradition and suffers from the inherited curse.”

devora suas energias. Como no *Filoctetes* de Sófocles, somos apresentados a um elemento que perpassa as nuances da peça, o tema da *ágría nósos*:

Electra: Desde então, sucumbindo a perniciosa doença [ἀγρία συντακεῖς νόσῳ νοσεῖ], o desventurado Orestes, que aqui está, jaz prostrado no leito, e o sangue da mãe acicata-o com a loucura [μανίασιν]; é que eu receio nomear as deusas Euménides que o atormentam com o terror. É este o sexto dia, desde que o fogo purificou o corpo de minha mãe assassinada. E, no decurso desses dias, nem alimento aceitou na garganta nem deu banho ao corpo! Escondido debaixo da roupa, quando o corpo se lhe alivia da doença [νόσου], toma consciência e chora e, por vezes, salta veloz do leito, tal como um potro que foge do jugo. (OR vv. 34-45)

Note-se que esta introdução da *ágría nósos* faz eco à primeira menção à *ágría nósos* no *Filoctetes* de Sófocles, ambas construídas com νοσεῖ: “padece uma doença selvagem [νοσεῖ μὲν νόσον ἀγρίαν]” (FIL v. 173) e “sucumbindo a perniciosa doença [ἀγρία συντακεῖς νόσῳ νοσεῖ]” (OR v. 34) (WEST, 2007, p. 183). Temos aqui novamente a associação estudada por Jouanna entre a ideia da doença selvagem e da doença devoradora: a *nósos* consome o seu corpo e a sua razão. O início dessa aflição é situado logo após o matricídio, apenas seis dias antes. Nesse breve período, a *nósos* produziu efeitos agudos sobre a condição do herói e o seu aspecto. Os primeiros a serem enfatizados são a sua loucura (*mania*), associada às Eumênides/Erínias, e a sua fraqueza que o leva ao leito, ao jejum e a não se banhar.

Uma característica importante é que a *nósos* de Orestes tem acessos, ataques e interlúdios de maior coerência e vigor. É em um desses interlúdios que temos a primeira imagem animalizada de Orestes: doente asselvajado, ele salta como um potro que foge do jugo. A imagem de Orestes enfermo como um cavalo no jugo retorna quando o coro compara o amparo de Pílates com o apoio dado pelo cavalo auxiliar, não atrelado ao jugo, para a tração do carro:

Coro: e o mais leal de todos, Pílates,  
homem que vale por um irmão,  
os vacilantes membros de Orestes encaminhando,

qual cavalo à ilharga, em seu passo cuidadoso. (OR vv. 1014-7)

Parte da composição do selvagem, as imagens de animalidade serão analisadas no próximo tópico juntamente com as metáforas de caça que perpassam tanto o *Filoctetes* como o *Orestes*.

Como no *Filoctetes*, uma das formas de retratar o asselvajamento do herói é a elaboração de um quadro de repugnância e degradação várias vezes ressaltado. Logo na entrada em cena de Orestes no primeiro episódio, Orestes pede a Electra: “limpa da boca miserável e dos meus olhos os coágulos de espuma” (OR vv. 219-20) e “afasta o sórdido cabelo do meu rosto” (OR vv. 223-4). A resposta de Electra deixa clara a imagem resultante, um aspecto selvagem:

Electra: Ó infeliz cabeça de sórdidos anéis, que aspecto selvagem [ἡγρίωσαι], de há muito tempo te não banhares! (OR vv. 225-6)

Ao retornar a Argos e encontrar Orestes pela primeira vez depois do matricídio, por quatro vezes Menelau salienta a condição de Orestes. Primeiramente, ele o compara a um morto: “Ó deuses, que vejo eu? Quem de entre os mortos [νεπτέρων] estou a contemplar?” (OR v. 385). Quando Orestes confirma que não vive, Menelau deixa claro seu espanto com a aparência de Orestes e repete a expressão de Electra: “Desditoso, que aspecto selvagem [ἡγρίωσαι], com esse cabelo hirsuto!” (OR v. 387). Sua próxima fala ignora a resposta de Orestes em favor de sua terrível aparência: “Tens um olhar terrível, com as pupilas secas dos teus olhos.” (OR v. 389) Por fim, Menelau exclama: “Oh! Como a tua degradação me surpreende!” (OR v. 391).

Mais do que a composição de uma sintomatologia associável a alguma enfermidade, a condição do Orestes asselvajado é o estado de um corpo que se rebela, como a metáfora do cavalo que foge do jugo. O herói responde a Menelau: “O corpo [σῶμα] foi-se, mas o nome não me abandonou.” (OR v. 390). A *ágria nósos* de Orestes torna o seu corpo selvagem, reduzido e degradado, drenado de forças. Como Filoctetes, Orestes reconhece que sua degradação é um fardo, um obstáculo para a convivência: “É penoso o contacto com um doente [νοσοῦντος].” (OR v. 792). Embora desprovido da variedade de elementos físicos asquerosos associados à ferida fétida e

sangrenta das descrições vívidas do *Filoctetes*, o quadro de repugnância resultante no *Orestes* também acentua o afastamento e o asselvajamento do herói, repelindo os homens e aproximando-o dos animais.

A *nósos* de Orestes produz ataques, acessos intermitentes que roubam do herói os sentidos e a própria razão. A entrada de Orestes em cena ocorre com o seu despertar e revela os efeitos da *nósos* na sua memória e razão:

Orestes: Onde, em que momento vim para aqui? E como cheguei?

Já me não lembro, privado como estou da razão que antes tinha.” (*OR* vv. 215-6)

Além desses efeitos cognitivos, os ataques da *nósos* enfraquecem o corpo do herói, que afirma: “Quando me abandona esta doença [νόσος], esta loucura [μανίας], fico sem energia e fraco dos membros.” (*OR* vv. 227-8). Neste começo do episódio, Orestes elenca diversas dificuldades dos doentes e dos seus cuidados, como o apoio, a limpeza, o desconforto no leito. Rozenn Michel destaca o esmero da descrição do fardo da doença e aponta que “é o próprio Orestes que faz essas observações sobre a dificuldade de se ocupar dos doentes: a lealdade dos seus companheiros é assim preservada e, ao mesmo tempo, a sua própria consciência da debilidade do seu estado torna o herói digno de simpatia” (MICHEL, 2017, p. 346).<sup>151</sup>

Os ataques repentinos e recorrentes da *nósos* e os seus efeitos no *lógos* de Orestes fazem com que Electra peça que ele a escute “enquanto as Erínias permitem que estejas em teu juízo” (*OR* v. 238). A *nósos* não rouba de Orestes as palavras, mas as distorce em delírios, roubando-lhe a coerência e a razão. Temos aqui a grande diferença entre o *lógos* enfermo de Filoctetes e o de Orestes: em vez da privação do *lógos* que reduz aos sons animalizados e do *lógos* embrutecido e inflexível de Filoctetes, Orestes tem um *lógos* inconstante e imoderado, com perda da memória, da

---

<sup>151</sup> No original: “C’est Oreste lui-même qui est l’auteur de ces observations sur la difficulté de s’occuper des malades: la loyauté de ses compagnons est ainsi préservée et, dans le même temps, sa propre conscience de la faiblesse de son état rend le héros digne de sympathie”

coerência e do juízo, com as variações da caracterização do matricídio que analisaremos no próximo capítulo e com as palavras delirantes dos episódios de *manía*.

Retornemos às margens do selvagem, figura que contorna e ameaça as linhas ordenadas e habita o exterior, idealmente oposto à pólis e isolado dela. Também no *Orestes* de Eurípides a *ágría nósos* do herói marca o afastamento do âmbito da pólis e do convívio humano. Logo após contar da doença de Orestes, Electra diz ao coro no prólogo:

Electra: Decretou esta cidade de Argos que nem nas casas, nem ao fogo doméstico [ἡμέρα] nos acolhessem, e que ninguém dirigisse a palavra aos matricidas. (*OR* vv. 46-8)

O início da *ágría nósos* é também o início desse afastamento da pólis. Ao falar do fogo interdito, Electra utiliza o vocabulário de oposição entre o selvagem e o domesticado, *ágría* e *hemeros*, estudado por Charles Segal. Por seu crime que o degenera com os efeitos da *nósos*, Orestes é proibido de interagir com outros cidadãos pelo discurso e de ser recebido no âmbito doméstico. Enquanto Filoctetes era *eremos* em Lemnos, um morto (*νεκρόν*) entre os vivos, Orestes é um homem isolado em Argos, várias vezes comparado a um morto em vida por sua *nósos* e morte social. Como vimos, Menelau o reconhece como um morto ao encontrá-lo. Por várias vezes, Electra faz o mesmo. Ao encontrar Helena, ela diz:

Electra: Eu estou aqui vigilante, prestando assistência a um infeliz cadáver [νεκρῶ] — cadáver [νεκρὸς], por certo, é ele, a avaliar pelo seu imperceptível sopro. (*OR* vv. 83-4)

No párodo, Electra se desespera e acusa Apolo de tê-los destruído totalmente, estendendo a imagem de cadáveres a ela mesma: “Estamos perdidos, somos como mortos [ἴσονέκυες], estamos perdidos!” (*OR* v. 200).

Quando Menelau pergunta a Orestes qual a sua situação perante a cidade, Orestes responde “Somos odiados, a ponto de não nos dirigirem a palavra.” (*OR* v. 428) e “Sou repellido das casas,

aonde quer que vá.” (OR v. 430). A cidade que os repele e não os deixa viver também os isola de outra forma, impedindo-os de ir embora. Quando Pílades sugere a Orestes que fuja com a irmã, Orestes responde que é impossível: “Os inimigos montaram um cerco em nossa volta, como se fôssemos uma cidade.” (OR v. 762). Orestes está isolado, cercado, comparado a uma cidade sitiada no interior de Argos mas às suas margens.

Orestes é asselvajado por sua *nósos* e encarado como um selvagem pela pólis. Condenando Orestes frente a Menelau, Tindareu advoga o *nómos* contra a selvageria de Orestes, apresentada como uma ameaça à pólis: “E defenderei a lei [τῷ νόμῳ] até onde estiver em meu poder, para acabar com este processo selvagem [τὸ θηριῶδες] e sedento de sangue, que sempre destrói países e cidades.” (OR vv. 524-6). A existência da figura de Orestes entre os cidadãos lembra convenções e limites que não devem ser ultrapassados, o selvagem à espreita nas margens que deve ser afastado antes que cruze as fronteiras e as arruíne.

Uma das manifestações da *nósos* de Orestes é a *sýnesis*, cuja interpretação e tradução despertaram discussão entre os estudiosos, sendo considerado um uso singular do termo na época. Muitas vezes traduzida com termos equivalentes a consciência, tem-se discutido o caráter dessa “consciência”, como possíveis dimensões de culpa e remorso, como um sentido mais próximo do entendimento ou intelecto, um estar ciente ou reconhecer, e até mesmo possíveis dimensões psicológicas.

Ao encontrar Orestes pela primeira vez no segundo episódio, Menelau o interroga sobre sua *nósos*:

Menelau: Que tens tu? Que doença [νόσος] te destrói?

Orestes: A consciência [σύνεσις], porque sei que pratiquei uma acção terrível [δείν’  
εἰργασμένος].

Menelau: Que queres dizer? Sensato é, certamente, o que é claro, não o que o não é. (*OR* vv. 395-7)

Orestes diz que é afligido pela *nótos* de estar ciente do seu crime e, frente à incompreensão de Menelau, acrescenta que “É sobretudo a dor [λύπη] que me arruína... [...] ... e as fúrias vingadoras do sangue de minha mãe.” (*OR* v. 398; v. 400). Sua *sýnesis* parece evocar a consciência da culpabilidade do seu ato, seja ela interior ou exterior, advinda do julgamento da pólis e das consequências do crime. Apesar de propor uma tradução conservadora como intelecto, M. L. West associa o uso do termo a uma expressão de culpa e ao desenvolvimento de uma concepção de consciência:

Já tinha sido insinuado que a loucura de Orestes vem de dentro. Agora ele próprio oferece uma interpretação sofisticada dela como decorrente do seu senso de culpa. Ele usa uma formulação notável ao identificar sua *xynesis* (normalmente algo admirável) como sua doença. [...] O grego ainda não tinha uma palavra para “consciência” (*syneidēsis* é um termo helenístico), mas o conceito estava começando a se tornar familiar (WEST, 2007, p. 210).<sup>152</sup>

Advertindo contra o psicologismo, Matthew Wright também identifica neste uso de *sýnesis* por Eurípides uma dimensão de ciência interior de culpa em um processo de desenvolvimento linguístico de uma ideia de consciência como noção ética:

Deve-se ter cuidado para não inserir uma leitura demasiado ‘psicológica’ nessa cena; mesmo assim, as palavras de Orestes sem dúvida são importantes porque (para seu tempo) elas parecem encapsular uma maneira de pensar notavelmente nova e incomum. Orestes não está se referindo ao que nós chamaríamos atualmente de o ‘subconsciente’, mas sua descrição dos seus processos mentais pertence ao menos a um estágio inicial do desenvolvimento do conceito de uma consciência ética ou moralidade interior. Ideias semelhantes parecem estar subjacentes em alguns outros textos do século V de vários tipos, embora não seja possível reconstruir essas ideias adequadamente a partir de vislumbres tão pequenos quanto os que restam. No entanto, está claro que este Orestes está se expressando de uma forma que seria impensável para um Orestes anterior e que

---

<sup>152</sup> No original: “It has already been hinted that Orestes’ madness comes from within. Now he himself gives a sophisticated interpretation of it as arising from his sense of guilt. He uses a striking formulation in identifying his *xynesis* (normally an admirable thing) as his sickness. [...] Greek did not yet have a word for “conscience” (*syneidēsis* is Hellenistic), but the concept was beginning to be familiar.”

Eurípides tem que ser interpretado em relação ao seu contexto contemporâneo de especulação intelectual. (WRIGHT, 2008, pp. 56-7).<sup>153</sup>

Jacqueline Assael destaca que Eurípides é o único poeta trágico a usar *sýnesis*, tendo esse uso parodiado por Aristófanes, situa o termo no século V como difundido pelos sofistas e aponta seu uso mais comum à época, contrastado com o do *Orestes*: “No século V, contudo, o termo se expande sob a influência dos sofistas principalmente e designa a faculdade de inteligência. [...] *σύνεσις* define, mais precisamente, o instrumento do entendimento racional (ASSAEL, 1996, p. 53).<sup>154</sup>

Por outro lado, David Konstan discorda que Orestes demonstra uma consciência interior da sua culpabilidade. Com base no esclarecimento sobre a dor e a perseguição das Fúrias, bem como outras demonstrações de preocupação com os sofrimentos decorrentes do crime, Konstan defende que há apenas um reconhecimento da culpabilidade exterior e uma aflição pelas consequências do seu ato: não um remorso, uma consciência interior do erro, mas uma espécie de arrependimento pelos problemas que se seguiram ao matricídio. Para o autor, *sýnesis* marca que “Orestes agora está ciente das consequências do que ele fez, na forma da dor infligida pelas Erínias. Seus pensamentos se concentraram o tempo todo menos no que ele fez do que nos resultados do seu ato. Esse estar

---

<sup>153</sup> No original: “One must beware of reading too much ‘psychology’ into this scene; but all the same, Orestes’ words are undoubtedly important, because (for their time) they seem to encapsulate a strikingly new and unusual way of thinking. Orestes is not talking about what we would now call the ‘subconscious’ as such, but this description of his mental processes does at least belong to an early stage in the development of the concept of an ethical consciousness or inner morality. Similar ideas seem to underlie a number of other fifth-century texts of various types, though it is not possible to reconstruct these ideas properly from such small glimpses as remain. Nevertheless, it is clear that this Orestes is expressing himself in a way that would have been unthinkable for an earlier Orestes, and that Euripides has to be interpreted in relation to his contemporary context of intellectual speculation.”

<sup>154</sup> No original: “Au Ve siècle cependant, le terme se répand sous l'influence des sophistes notamment, et il désigne la faculté d'intelligence. [...] *σύνεσις* définit, plus précisément, l'instrument de la connaissance rationnelle.”

ciente dificilmente conta como “consciência” na acepção moderna do termo” (KONSTAN, 2016, p. 240).<sup>155</sup>

Em seu clássico texto *Σύνεσις and the Expression of Conscience*, Rodgers também trabalha a distinção entre uma consciência de culpabilidade associada ao medo de sanções e ao arrependimento que o acompanha e uma culpa moral, uma consciência de ter transgredido seus próprios padrões de certo e errado. Rodgers também defende que não há uma consciência interior de culpa moral no *Orestes*. Ao contrário de Konstan, porém, Rodgers não vê no uso de *śynesis* uma consciência de culpabilidade exterior, embora reconheça que ela exista no texto, mas sim um senso interior do horror do matricídio:

O adjetivo que ele usa para descrever seu ato é *δεῖνος*, uma palavra que parece não ter qualquer conotação moral, sendo usada para coisas que são extraordinárias ou monstruosas. Aquilo de que ele está ciente é a plenitude do horror do ato, um sentimento que não precisa ter qualquer relação com a consciência de culpabilidade ou com a culpa moral. Que a consciência de culpabilidade pode fazer parte do seu tormento é algo que não pode ser negado, mas me parece que o que está sendo descrito aqui, novamente com aquela observação mais sutil de assuntos psicológicos, é um senso de horror irracional e amoral que pode terminar em loucura (RODGERS, 1969, p. 250-1).<sup>156</sup>

Jacqueline Assael aproxima-se da posição de Rodgers, mas se concentra na complexidade da aproximação de uma faculdade racional com a *nóσos* e a *manía*. A *śynesis* seria uma crise do intelecto frente ao matricídio consumado: “A tomada de consciência não é provocada por uma forma de reflexão lógica ou pelos debates jurídicos que se desenvolvem na peça. O estado de *σύνεσις* advém como uma crise ligada à visão da morte, a uma relação muito concreta com o sangue

---

<sup>155</sup> No original: “Orestes is now aware of the consequences of what he has done, in the form of the pain inflicted by the Erinyes. His thoughts have all along been less on what he did than what resulted from his act. Such an awareness scarcely counts as “conscience” in the modern acceptance of the term.”

<sup>156</sup> No original: “The adjective he uses to describe his deed is *δεῖνος*, a word which appears to bear no moral connotations at all, being used of things which are extraordinary or monstrous. What he is conscious of is the full horror of the deed, a feeling which need have nothing to do with awareness of culpability or with moral guilt. That awareness of culpability may form part of his distress cannot be denied, but it seems to me that what is being described here, with again that subtler observation of psychological matters, is an irrational, amoral sense of horror which can end in madness.”

e os ossos” (ASSAEL, 1996, p. 62).<sup>157</sup> Para a autora, essa é uma tomada de consciência emocional, uma compreensão do trágico como uma *nósos*, mostrando o desvio da *sýnesis* do conhecimento para a loucura. Analisaremos então os efeitos da *ágría nósos* de Orestes sobre seu intelecto como *manía*.

### 2.2.2 Erínias e *manía* na *nósos* de Orestes

No *Orestes*, Eurípides reconfigura a perseguição do matricida pelas Erínias como uma *ágría nósos* composta por sintomas físicos, selvageria e loucura. Essa *manía* se manifesta em privação da razão, delírios, terrores e visões, inclusive visões das próprias Erínias. A primeira menção às Erínias ocorre juntamente com a primeira menção à *ágría nósos* e à *manía*, logo após Electra relatar o matricídio:

Electra: Desde então, sucumbindo a perniciosa doença [ἀγρία συντακεῖς νόσῳ νοσεῖ], o desventurado Orestes, que aqui está, jaz prostrado no leito, e o sangue da mãe acicata-o com a loucura [μανίασιν]; é que eu receio nomear as deusas Euménides [εὐμενίδας] que o atormentam com o terror [φόβῳ]. (OR vv. 34-38)

Note-se o receio de Electra em nomear as Erínias: primeiramente, ela utiliza a causa da perseguição, o sangue da mãe, para evocar as perseguidoras; depois, esclarece a autoria chamando as Erínias por outro nome, Eumênides. O caráter oblíquo e a expressão de receio dessa primeira menção podem ser mais bem compreendidos se tivermos em mente as considerações de Walter Burkert sobre um grupo de divindades de que se fala com relutância e sobretudo por menções indiretas, ao qual pertencia as Erínias:

Claro que se fala deles com relutância, e a maior parte das vezes só de modo indirecto. [...] Existem poderes que só trazem perigos e males, que é preferível nem serem

---

<sup>157</sup> No original: “La prise de conscience n'est pas provoquée par une forme de réflexion logique ou par les débats juridiques qui se développent dans la pièce. L'état de σύνεσις advient comme une crise liée à la vision de la mort, à un rapport très concret avec le sang et des ossements.”

mencionados, e que têm de ser “afastados” através de sacrifícios apropriados. Só assim é possível a pessoa ver-se livre deles (BURKERT, 1993, p. 390).

No *Orestes*, as perseguidoras do matricida são chamadas outras três vezes de Eumênides (duas vezes pelo coro, v. 321 e v. 836, e uma vez por Apolo, v. 1650) e três vezes são chamadas de Erínias (uma vez por Electra, v. 238, e duas vezes por Orestes, v. 264 e v. 582). O uso dos dois nomes próprios desperta a questão da identificação ou das diferenças entre as Erínias e as Eumênides. Como destaca A. L. Brown, não há na peça sinal da ideia de uma transformação, de Eumênides ser um nome dado às Erínias apaziguadas, ideia associada à *Oresteia* de Ésquilo, possivelmente a posteriori, devido à ausência do nome Eumênides no texto e à origem da atribuição do título (BROWN, 1984). De fato, o nome Eumênides é aplicado durante a feroz perseguição a Orestes durante a peça e também na menção por Apolo à perseguição e ao julgamento de Orestes que ocorrerão em Atenas.

No âmbito dos ritos, as Eumênides eram objeto de culto, com atributos que as afastariam das Erínias. Segundo Brown, para um ateniense do século V, “as Eumênides e as Semnai Theai teriam sido criaturas de culto local e crença popular [...] Em sua natureza Semnai Theai, ao menos, eram muito diferentes das Erínias, não sendo particularmente malevolentes nem particularmente preocupadas com a vingança e a punição” (BROWN, 1984, p. 265).<sup>158</sup> Essa forma de tratamento para divindades cultuadas não nomeadas também é usada no *Orestes* no contexto de referência oblíqua e relutante às Erínias:

Orestes: Pareceu-me ver três virgens semelhantes à noite.

Menelau: Sei a quem te referes, mas não quero dizer o nome.

Orestes: Deusas augustas [σεμναί], na verdade! E como homem bem educado, evitaste nomeá-las. (*OR* vv. 408-10)

---

<sup>158</sup> No original: “Eumenides and Semnai Theai would have been creatures of local cult and popular belief [...]. In their nature Semnai Theai, at least, were very different from Erinyes, being not particularly malevolent and not particularly concerned with vengeance and punishment.”

Brown postula que a identificação das Erínias com as Eumênides seria uma inovação de Eurípides, ou ao menos uma utilização inovadora de um desenvolvimento recente:

não possuímos nenhum exemplo anterior de Eumênides usado como mero *sinônimo* de Erínias [...] Particularmente notável é o contraste entre *Orestes* e *Ifigênia em Táuris*, que é datada em cerca de 414 (seis anos antes do *Orestes*), e no qual a palavra *Ἐρινύες* ocorre não menos que nove vezes, novamente em referência à perseguição de Orestes. Devemos concluir que o uso de *Εὐμενίδες* que encontramos no *Orestes* de alguma forma não estava disponível antes de aproximadamente 414 [...]. É possível, de fato, que *Orestes* tenha sido a primeira obra em que as Erínias e as Eumênides foram equacionadas e que a ideia era de Eurípides (BROWN, 1984, p. 266).<sup>159</sup>

O autor conclui que Electra utiliza Eumênides como termo eufemístico para evitar o verdadeiro nome das Erínias. Cabe lembrar que Erínias era um nome recorrente nas tragédias, sendo a identidade das perseguidoras de Orestes nas peças de Ésquilo, Sófocles e nas demais peças de Eurípides, como em *Ifigênia em Táuris*, ao passo que Eumênides ocorre somente no *Orestes* e duas vezes no *Édipo em Colono* de Sófocles, escrito dois anos depois. Willink também acredita que a equação dos dois nomes seria uma possível inovação de Eurípides situada em um contexto de sincretismo e que teria sido a popularidade do *Orestes* responsável pela disseminação desse significado posteriormente:

é provável que quando ele faz o Coro se referir às Erínias como “negras Eumênides” no verso 321, em conjunto com os outros epítetos identificando as invocadas como Erínias, ele está fazendo algo ao mesmo tempo novo e característico do sincretismo do final do século V [...]. O uso disseminado do nome Eumênides para as Fúrias na literatura posterior (incluindo o nome aplicado na antiguidade mais tardia à última peça da *Oresteia*) é provavelmente uma consequência da popularidade e da influência duradouras de nossa peça (WILLINK, 1986, pp. 87-8).<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> No original: “we possess no earlier example of Eumenides used as a mere *synonym* for Erinyes [...] Particularly striking is the contrast between *Or.* and *I.T.*, which is dated to about 414 (six years before *Or.*), and in which the word *Ἐρινύες* occurs no less than nine times, again with reference to the pursuit of Orestes. We must conclude that the use of *Εὐμενίδες* which we find in *Or.* was in some sense not available before about 414 [...]. It is possible, indeed, that *Or.* was the first work in which Erinyes and Eumenides were equated and that the idea was Euripides' own.”

<sup>160</sup> No original: “the chances are that when he makes the Chorus address the Erinyes as ‘black Eumenides’ at 321, in conjunction with other epithets identifying the addressees as Erinyes, he is doing something at once novel and characteristic of late-fifth-century syncretism [...]. The widespread use of the name Eumenides for the Furies in later

Sob diversos nomes e referências, Orestes é perseguido pelas Erínias. Mas quem são as Erínias? São entidades associadas à ideia de maldição, vingança, punição de transgressões, chamadas por Walter Burkert de “maldição consubstanciada” (BURKERT, 1993, p. 355). Sewell-Rutter destaca que o âmbito de ação das Erínias vai além da maldição, para a preservação da ordem das coisas:

Elas estão envolvidas na aplicação de maldições desde a *Iliada*. Duas vezes na cena da embaixada no livro 9, as Erínias são trazidas para a esfera da maldição [...]. Mas elas têm uma faixa mais ampla de atributos e funções do que a descrição sugere. Elas podem às vezes serem invocadas para cumprir um *defixio* ou podem silenciar um cavalo falante. Elas podem corrigir o caminho do sol ou punir os que quebram juramentos. Elas podem vingar assassinatos de familiares mesmo quando nenhuma maldição explícita foi enunciada. (SEWELL-RUTTER, 2007, p. 79).<sup>161</sup>

Em seu livro clássico *The Greeks and the Irrational*, Dodds associa as Erínias à culpa e, especialmente, à projeção do “blood-guilt”, a culpa consanguínea, que exige expiação (DODDS, 1951, p. 42). Como vimos, a primeira menção às Erínias se refere a elas metonimicamente pela causa da perseguição. Essa imagem do sangue da mãe que aflige Orestes com a loucura por vingança é retomada pelo coro: “algum espírito de vingança, que para tua casa encaminha/ o sangue de tua mãe, que te enlouquece?” (*OR* vv. 338-9). A ideia das Erínias exercendo vingança e exigindo expiação pela culpa de sangue fica ainda mais explícita quando Orestes fala a Menelau sobre “as fúrias vingadoras do sangue de minha mãe” (*OR* v. 400) e Menelau acaba concluindo sobre a perseguição de Orestes pelas Erínias: “Não pode deixar de ser terrível a expiação, quando é terrível o crime.” (*OR* v. 413).

---

literature (including the name applied in later antiquity to the last play of the *Oresteia*) is likely to be a consequence of the enduring popularity and influence of our play.”

<sup>161</sup> No original: “They are involved in the enforcement of curses as early as the *Iliad*. Twice in the Embassy-scene of book 9, Erinyes are brought into the sphere of cursing [...]. But they have a wider range of attributes and functions than this description suggests. They may sometimes be invoked to fulfil a *defixio*, or they may silence a talking horse. They may correct the path of the sun or punish oath-breakers. They may avenge kin-murder even when no explicit curse has been uttered.”

Essa perseguição vingativa das Erínias é somatizada em Orestes como uma *ágría nósos*, então é importante notar o caráter selvagem das próprias Erínias. Em meio a um ataque violento de *manía*, Orestes exclama:

Orestes: Febo, vão matar-me esses mastins de olhar feroz, essas sacerdotisas dos mortos, deusas terríveis! (*OR* v. 260-1)

A imagem animalizada das Erínias como cães de caça também pode ser encontrada na *Oresteia* de Ésquilo (*CO* v. 924, v. 1054; *EU* vv. 131-2, v. 246).<sup>162</sup> Outros traços selvagens recorrentes das Erínias também estão presentes na peça e, além disso, são compartilhados pelo enfermo Orestes em seu aspecto selvagem. Darbo-Peschanski destaca essa aproximação:

Na peça de Eurípides, Orestes aparece de uma maneira que, ela também lembra estranhamente aquela das Erínias/Eumênides. [...] Menelau fala do “olhar terrível, com as pupilas secas dos teus olhos” (v. 389). Ele rola os olhos alarmados cheios de sangue (v. 837). Mas as deusas, com seu “olhar sangrento”, tem igualmente, por sua parte, um olhar terrível. Seus cabelos de serpentes lembram os de Orestes que, revoltos e sujos, pendem diante de seus olhos [...], enquanto Tindareu, unindo as referências ao sangue, ao olhar terrível e às serpentes, trata-o de “serpente matricida de olhar dardejante e doentio” (v. 479). Electra fala de “seu aspecto selvagem” (vv. 226, 385), ao passo que a Pítia e Apolo, nas *Eumênides*, insistem sobre o caráter animal das deusas (DARBO-PESCHANSKI, 2006, s/p).<sup>163</sup>

Os traços recorrentes do olhar sangrento e da imagem de serpente são associados a Orestes e também reaplicados às próprias Erínias no mesmo episódio de *manía* de Orestes, em que ele suplica: “Ó mãe, suplico-te, não lances sobre mim essas virgens manchadas de sangue

---

<sup>162</sup> A referência às Eumênides é indicada pelas iniciais EU seguidas dos versos. A edição utilizada é a de Paul Mazon, publicada pela Les Belles Lettres em 1955.

<sup>163</sup> No original: “Dans la pièce d’Euripide, Oreste apparaît d’une manière qui, elle aussi, rappelle étrangement celle des Érinyes/Euménides. [...] Ménélas parle « du regard terrible des pupilles desséchées de ses yeux » (v. 389). Il roule des yeux effarés pleins de sang (v. 837). Mais les déesses, avec leur « œil sanglant », ont également, pour leur part, un terrible regard. Leur chevelure de serpents rappelle celle d’Oreste qui, mêlée et sale, pend devant ses yeux [...], tandis que Tyndare, unissant les références au sang, au regard terrible et aux serpents, le traite de « serpent matricide dont l’œil luit d’un morbide éclat » (v. 479). Électre parle de « son aspect sauvage » (vv. 226, 385), alors que la Pythie et Apollon, dans les *Euménides*, insistent sur le caractère animal des déesses.”

[αἱματοπούς] e semelhantes a serpentes! São elas, elas mesmas, que, saltando, se aproximam!” (OR vv. 255-7). West traduz por “blood-eyed, snaky maidens”, destacando que esse olhar sangrento das Erínias também aparece na *Andrômaca* de Eurípides (v. 978) com o mesmo termo (WEST, 2007, p. 199). Para Rozenn Michel, é justamente a selvageria associada às Erínias que facilita a incorporação no mito do tema da doença selvagem: “a metáfora da selvageria e da bestialidade, perfeitamente adaptada às Erínias cujo aspecto monstruoso e animal é evocado em vários pontos do *Orestes* [...] permite a transição para uma outra força que os médicos do século V tentam domesticar, a doença” (MICHEL, 2017, p. 349).<sup>164</sup>

Assim, por ter cometido o crime do matricídio, Orestes é perseguido pelas Erínias selvagens e vingadoras, que buscam a expiação do sangue derramado e o afligem com uma *ágria nósos* em que se destaca o aspecto de *manía*. Na origem dessa condição está aquele termo polissêmico, o *miasma*, entendido como uma causa da *nósos* pelos hipocráticos e pelos autores trágicos. Contaminação de pestilência no ar ou poluição por crime cometido, em ambos os casos o *miasma* é um elemento exterior. Poluído pelo crime e atacado pelas Erínias, a *nósos* de Orestes é entendida principalmente como um mal exterior que o ataca.

Esse foco em causas externas da *nósos* é destacado por Ruth Padel:

Embora eles se movam em direção a uma interação de causa exterior e interior, contudo, os autores trágicos e médicos não mantêm a interação o tempo todo. Em vez disso, eles consistentemente sugerem que há mais causas exteriores, mais poderosas, mais propensas a operar por conta própria, do que qualquer coisa interna. Nossas entranhas são porosas ao sofrimento e a interferências. Também carregamos em nós coisas que machucam se dão errado. Mas o perigo maior vem da entrada de coisas exteriores (PADEL, 1992, p. 59).<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> No original: “la métaphore de la sauvagerie et de la bestialité, parfaitement adaptée aux Érinyes dont l’aspect monstrueux et animal est rappelé à divers endroits de l’*Oreste* [...] permet la transition vers une autre force que les médecins du Ve siècle tentent de domestiquer, la maladie.”

<sup>165</sup> No original: “Though they move towards an interaction of outside and inside cause, however, tragic and medical writers do not keep interaction going all the time. Rather, they consistently suggest that there are more outside causes, more powerful, more likely to operate on their own, than anything within. Our innards are porous to suffering and

A loucura, por sua parte, é vista como uma invasão temporária, associada a *daimones*, e Padel alerta para o perigo de tentar entender a *manía* com nossas ideias de interioridade, latência e psicologia:

as suposições gregas acerca da loucura são muito diferentes da maioria das que existem atualmente no Ocidente; correspondem a uma visão da relação das emoções com o eu, da experiência emocional, que é distinta da nossa. A emoção é algo que vem de fora. [...] As emoções não pertencem aos indivíduos: são forças errantes, autônomas, demoníacas, exteriores (PADEL, 1997, p. 23).<sup>166</sup>

Atacando Orestes, saltando subitamente sobre ele, a *manía* comporta a privação intermitente da razão, uma interferência em sua *phrén*, mente. O vocabulário em torno de *phrén* é uma das principais formas de expressar a sanidade e sua ausência. Ruth Padel indica as seguintes balizas da linguagem da *phrén*:

As *phrénes* das pessoas variam. [...] Mas as *phrénes* que funcionam normalmente estão seguras, sãs. O louco é *áphron*, “sem *phrén*”; ou *ékphron*, “fora da *phrén*” (ou “com a *phrén* fora”); ou *paráphron*, com a *phrén* ao lado. Seu oposto é *émphron*, “com a *phrén* dentro” (ou “dentro da *phrén*”); ou *sóphron*, “com uma *phrén* segura”, a principal palavra para significar “prudente, moderado” (PADEL, 1997, p. 44).<sup>167</sup>

É este vocabulário da *phrén* que expressa a intermitência da razão de Orestes. Ao despertar, Orestes fala em “privado como estou da razão [φρενῶν] que antes tinha” (*OR* v. 216). Temendo o retorno súbito de um acesso de *manía*, Electra pede que ele a escute “enquanto as Erínias [Ἐρινύες] permitem que estejas em teu juízo [φρονεῖν]” (*OR* v. 238). Logo após, o receio de Electra torna-se

---

interference. We do also carry in us things that hurt if they go wrong. But the heaviest danger is from things outside coming in.”

<sup>166</sup> No original: “las suposiciones griegas acerca de la locura son muy diferentes de la mayoría de las que actualmente existen en Occidente; se corresponden con una visión de la relación de las emociones con el yo, de la experiencia emocional, que es distinta de la nuestra. La emoción es algo que nos viene de afuera. [...] Las emociones no pertenecen a los individuos: son fuerzas errantes, autónomas, demónicas, exteriores.”

<sup>167</sup> No original: “Las *phrénes* de las personas varían. [...] Pero las *phrénes* que funcionan normalmente están seguras, sanas. El loco es *áphron*, “sin *phrén*”; o *ékphron*, “fuera de *phrén*” (o “con la *phrén* afuera”); o *paráphron*, con la *phrén* al costado. Su opuesto es *émphron*, “con la *phrén* adentro” (o “dentro de la *phrén*”); o *sóphron*, “con una *phrén* segura”, la principal palabra para significar “prudente, moderado”.”

realidade e ele tem um acesso de loucura, ao que ela menciona a perda da *sóphron*, da *phrén* segura: “O teu olhar está a perturbar-se e depressa trocaste pela loucura [λύσσα] o senso [σωφρονῶν] que há pouco tinhas” (OR vv. 253-4). Aqui é utilizado outro dos principais substantivos para loucura, *lýssa*, associado à divindade da loucura *Lýssa*. A retomada de consciência quando a *nóssos* afrouxa suas garras é uma passagem para a condição de *émphron*: “quando o corpo se lhe alivia da doença [νόσου], toma consciência [ἔμφρων] e chora” (OR vv. 43-4).

É quando Electra diz que Orestes trocou a *sóphron* pela loucura, no primeiro episódio, que temos a cena de seu acesso violento e repentino de *manía*: transtornado, agitado, com olhar perturbado, Orestes é afligido por delírios, terrores e visões. Afirma ver as Erínias se aproximando, as “virgens manchadas de sangue e semelhantes a serpentes” (OR v. 256), os “mastins de olhar feroz” (OR vv. 260-1). Electra aponta a deturpação da sua visão: “Ó desgraçado, fica tranquilo no teu leito, pois nada vês daquilo que julgas ver claramente!” (OR v. 258-9). Electra tenta conter o irmão fisicamente, ao que ele alucina que está sendo agarrado por uma das Erínias:

Orestes: Larga-me! És uma das minhas Erínias [Ἐρινύων], agarras-me pelo meio do corpo, para me atirares ao Tártaro! (OR vv. 264-5)

Quando Orestes vê Electra como uma Erínia, ele demonstra um dos atributos da *manía*, a inversão da visão que transforma em outra coisa algo que está presente:

A loucura inverte a visão. [...] Na loucura trágica existem diferenças importantes entre a visão falsa e a visão verdadeira, o que parece depender de si existe ali algo a ser visto pelos loucos e pelos lúcidos. Quando os loucos veem equivocadamente, em geral estão vendo algo que os lúcidos também podem ver, só que o percebem de um modo diferente. O próprio filho como um leão; o rebanho como inimigos humanos (PADEL, 1997, p. 101).<sup>168</sup>

O acesso de loucura de Orestes continua com ele delirando responder ao ataque das Erínias

---

<sup>168</sup> No original: “La locura invierte la visión. [...] En la locura trágica existen importantes diferencias entre visión falsa y visión verdadera, lo que al parecer depende de si allí hay algo para que vean los locos y los cuerdos. Cuando los locos ven equivocadamente, por lo general están mirando algo que los cuerdos también pueden ver, sólo que lo perciben de un modo diferente. El propio hijo como un león; el rebaño como enemigos humanos.”

com o arco de Apolo, que não lhe é entregue e possivelmente nem está em cena (NOEL, 2014, pp. 118-9). Orestes pergunta se não podem ver as flechas que alucina lançar contra as Erínias que também só ele enxerga:

Orestes: Dá-me o arco de pontas de chifre, presente de Lóxias, com que me disse Apolo que afastasse as deusas, se elas me assustassem com a loucura furiosa. Hei de derrubar alguma das deusas, com minha mão mortal, se para longe dos meus olhos se não afastar. Não estais a ouvir? Não vedes, do arco que atira ao longe, as flechas aladas que voam? (*OR* vv. 268-74)

De fato, a visão distorcida é um elemento tão próprio da loucura que quando Orestes conta que está sendo afligido pela loucura, Menelau pergunta sobre que visões está tendo, ao que Orestes responde que vê as Erínias:

Menelau: E assim estás doente [voσεῖς], por causa de visões. Que visões?

Orestes: Pareceu-me ver três virgens semelhantes à noite. (*OR* vv. 407-8)

Segundo Ruth Padel, ver as Erínias é um sinal de loucura não porque, como em nossa visão de loucura, elas não existam, mas porque elas são agentes reconhecidos da loucura (PADEL, 1997, p. 24). Vê-las é uma outra manifestação da visão invertida, a visão do que não é acessível aos lúcidos: “A demência pode ver coisas que estão verdadeiramente presentes, mas quando o normal é não vê-las. Sabe-se que as Erínias existem, mas a maioria das pessoas não as veem; a loucura de Orestes consiste em vê-las como realmente são” (PADEL, 1997, p. 101).<sup>169</sup>

Outro agente reconhecido da loucura é Dioniso, e o vocabulário grego da loucura está impregnado de referências a ele. Padel destaca dois verbos dionisíacos usados para enlouquecer, *bakkháō* e *bakkheío*, usado tanto para a iniciação no culto dionisíaco quanto para entrar em frenesi (PADEL, 1997, p. 44). Esse vocabulário dionisíaco da loucura também está presente no *Orestes*.

---

<sup>169</sup> No original: “La demencia puede ver cosas que están verdaderamente, pero cuando lo normal es no verlas. Se sabe que las Erínias existen, pero la mayoría de las personas no las ven; la locura de Orestes consiste en verlas como realmente son.”

No primeiro estásimo, após o acesso de loucura de Orestes, o coro invoca as Erínias como “veneráveis deusas,/ a quem coube em sorte um tíaso alheio a Baco [ἄβακχευτον αἶ θίασον]” (OR vv. 318-9) e suplica que “ao filho de Agamémnon/ permitais o olvido da loucura [λύσσας]/ furiosa e insana [μανιάδος]” (OR vv. 325-7). Wesley Smith destaca como essa passagem aproxima a loucura das Erínias de Dioniso ao mesmo tempo que a distingue:

O coro canta sobre a loucura e oferece a imagem com que concebê-la: a loucura é a dança das Bacantes que não são Bacantes, vestidas de negro, cujos sons são gemidos, que agitam o éter como as Bacantes agitam seus thyrsos (316–323, cf. Bacchae 149. 1190), uma das várias imagens de perversão que a peça apresenta: com uma mudança de aspecto, o êxtase de Baco se torna o das Erínias (SMITH, 1967, pp. 299-300).<sup>170</sup>

Logo após, o coro utiliza o vocabulário dionisíaco da loucura, mencionando “o sangue de tua mãe, que te enlouquece [ἀναβακχεύει]” (OR v. 339). Literalmente, o sangue derramado provoca um frenesi báquico. A loucura báquica é retomada pelo coro no segundo estásimo: “é sacudido por delírios [βεβάκχευται μανίαις]/o filho de Agamémnon/ presa das Euménides [Εὐμένισι]” (OR vv. 835-6, 838). Bastante significativa é a ocorrência desse vocabulário na fala do escravo frígio no quarto episódio, momento da peça em que o foco passou da *nósos* explícita de Orestes para as suas ações contra Menelau, Helena e Hermíone e em que escasseiam as menções diretas à *nósos* e à *mania*. Descrevendo o ataque de Orestes e Pílates a Helena, o Frígio montando um quadro de selvageria dionisíaca: “E ambos, correndo para ela, quais Bacantes [Βάκχαι] sem tirso/ para cria da montanha” (OR v. 1492-3). Augusta de Oliveira e Silva destaca a violência expressa pela comparação e aproxima-a de uma passagem d’*As Bacantes* de Eurípides: “Orestes e Pílates são, aqui, comparados aos devotos de Dioniso, em pleno ritual de dilaceramento da vítima — *sparagmós*” (SILVA, 1982, p. 152). Note-se que aqui a loucura é mais uma vez associada ao

---

<sup>170</sup> No original: “the chorus sings of the madness and provide the imagery in which to conceive it: madness is the dance of Bacchae who are not Bacchae, blackgowned, whose sounds are groans, who shake the aither as Bacchae shake their thyrsos (316–323, cf. Bacchae 149. 1190), one of the various images of perversion that the play brings forward: with a change of aspect the ecstasy of Bacchus becomes that of Erinyes.”

selvagem, com Orestes e Pílates atacando em um frenesi báquico uma Helena retratada como uma presa montanhosa.

O frenesi dionisíaco e a violência selvagem do plano de Orestes e Pílates fazem parte de um segundo momento da *nósos* e da *manía* na peça, em que os sintomas físicos, as visões, as Erínias dão lugar a um crescendo de deterioração e violência. Hugh Parry relaciona o aumento progressivo da irracionalidade com a redução das possibilidades de ação de Orestes em busca da salvação: “conforme desaparecem as poucas esperanças de salvação, Orestes e seus companheiros buscam por meios mais desesperados para sair do seu impasse, e os seus esquemas se tornam cada vez mais irracionais. Cada tentativa de cura apenas solidifica o impasse” (PARRY, 1969, p. 345).<sup>171</sup> A *nósos* de Orestes tem aspectos físicos e mentais, e os segundos vão ganhando destaque: “conforme a peça se desenrola, sua deterioração moral se torna mais pronunciada” (PARRY, 1969, p. 346)<sup>172</sup>, culminando com Orestes pressionando a espada contra o pescoço de Hermíone e com os amigos empunhando tochas para colocar fogo no palácio, no que Parry chama de externalização máxima das chamas da loucura de Orestes.

Esse crescendo da selvageria de Orestes é uma exacerbação da deterioração mental da *ágría nósos* de Orestes, do que Wesley Smith chamou de sua “doença moral”, uma desintegração moral e intelectual que só piora com as ações e o contato com os demais personagens e acaba sobrepujando a todos, levando ao caos ao final da peça. Para Smith,

A doença no *Orestes* é tanto literal como figurada. [...] Doença e delírio são usados na expressão verbal como uma metáfora da condição moral que é o tema da peça: uma perda

---

<sup>171</sup> No original: “As the last slim hopes of salvation recede, Orestes and his companions search for more desperate ways out of their impasse, and their schemes become increasingly irrational. Each attempted cure or solution only solidifies the impasse.”

<sup>172</sup> No original: “As the play develops, his moral deterioration becomes more pronounced.”

de perspectiva que confunde o bem e o mal. A parte final da peça encena essa imagem de doença moral [“moral disease”] (SMITH, 1967, p. 291).<sup>173</sup>

Essa deterioração progressiva, esse crescendo de selvageria, essa *nósos* que se agrava é uma doença que ameaça o equilíbrio e a ordem da pólis pelo asselvajamento. Patricia Boulter destaca esse aspecto ativo da *ágría nósos*: “uma doença violenta, sem dúvida, mas também no sentido ativo, uma doença que o degradou e o tornou selvagem e semelhante às feras, inaceitável para a sociedade civilizada” (BOULTER, 1962, p. 103).<sup>174</sup> Jacques Jouanna chama atenção para a ameaça presente na *nósos* que asselvaja:

A ideia de que a doença arrisca ser uma recrudescência do selvagem no mundo civilizado está claramente presente no *Orestes* de Eurípides: o assassinato da mãe que causou no filho uma doença selvagem (v. 34) é, segundo Tindareu, um ato selvagem (v. 524, το θηριώδες) que coloca em perigo a ordem da lei (v. 523, τὸ νόμῳ) (JOUANNA, 1988, p. 360).<sup>175</sup>

Gilbert Murray retratou o desespero cada vez maior e o crescendo de violência e loucura em uma imagem muito apropriada, destacando que a exacerbação é também um alastramento: “Como escorpiões cercados pelo fogo, os três, Orestes, Electra e Píades, começam a atacar cegamente. [...] A loucura de Orestes infecta toda a peça” (MURRAY, 1913, p. 159).<sup>176</sup> Na temática da *nósos*, tanto essa ameaça quanto essa expansão podem ser expressas como uma infecção ou contágio potencial. De fato, o próprio Orestes expressa receio a Píades de que a sua loucura possa

---

<sup>173</sup> No original: “Sickness in the *Orestes* is both literal and figurative. [...] Disease and delirium are caught up in the verbal expression as a metaphor for the moral condition which is the play's subject: a loss of perspective that confounds good and evil. The final part of the play acts out that image of moral disease.”

<sup>174</sup> No original: “a violent illness to be sure, but also in the active sense, one which has debased him and made him wild and beastlike, unacceptable to civilized society.”

<sup>175</sup> No original: “L'idée que la maladie risque d'être une recrudescence du sauvage dans le monde civilisé est nettement présente dans l'*Oreste* d'Euripide: le meurtre de la mère qui a déclenché chez le fils une maladie sauvage (v. 34) est, selon Tyndare, un acte sauvage (v. 524, το θηριώδες) qui met en péril l'ordre de la loi (v. 523, τὸ νόμῳ).”

<sup>176</sup> No original: “Like scorpions surrounded by fire, the three, Orestes, Electra, and Pylades, begin to strike blindly. [...] The madness of Orestes infects the whole play.”

se espalhar: “Tem cuidado, para não contraíres a minha loucura [λύσσης].” (OR v. 793). Posteriormente, é Pílates que concebe o ousado plano contra Helena, Hermíone e Menelau. Sobre o contágio de Pílates e Electra, Hartigan afirma que a loucura se espalha através de uma *philia* degradada e pervertida como tantos significados na peça:

Esse é um novo tipo de *μανία* euripidiana, uma expressão grupal externa da condição. Simultânea a essa loucura está a importância crescente da *φιλία*. [...] A *philia* do *Orestes* é distorcida, sórdida; o belo nome nada mais é que um disfarce para uma aliança de criminosos. Embora seja comum atualmente citar Tucídides 3.82.4 em qualquer discussão do *Orestes*, pois todos os conceitos nobres são negados e esvaziados nessa peça, a *philia* sofre o maior dano (HARTIGAN, 1987, p. 130).<sup>177</sup>

Cabe destacar que a loucura que se espalha também faz parte do vocabulário da loucura dionisíaca. Partindo da história do rei da Argólida e da loucura que acomete primeiro suas três filhas e depois todas as mulheres do reino, Detienne ressalta o caráter epidêmica da loucura:

A loucura enviada por Dioniso, sua manía, aparece aqui como um mal que atinge grande número de pessoas. Três a princípio. E logo ninguém escapa. Nessa história, ou em outras semelhantes, o dionisismo apresenta-se na forma de uma epidemia [...]. E certamente a loucura dionisíaca tem um poder de contágio tão grande quanto a mancha do sangue derramado (DETIENNE, 1988, pp. 11-12).

A *ágria nósos* de Orestes compõe assim um quadro de irracionalidade e asselvajamento, uma deterioração crescente que se alastra, perpassando a peça, contaminando o seu entorno e ameaçando a pólis que isola o herói. Tendo analisado também os contornos e os desdobramentos da *ágria nósos* de Orestes e a sua relação com a selvageria, é preciso tratar então de outro elemento presente nas duas peças em estudo que forma o tema do selvagem: as metáforas de caça.

---

<sup>177</sup> No original: “This is a new type of Euripidean *μανία*, an external group expression of the condition. Concurrent with this madness is the increasing importance of *φιλία*. [...] The *philia* of the *Orestes* is twisted, sordid; the fair name is but a cover for an alliance of criminals. While it is usual these days to cite Thucydides 3.82.4. in any discussion of the *Orestes*, for all noble concepts are negated and shown hollow in this play, *philia* suffers the most damage.”

### 2.3 As metáforas de caça e o selvagem

O *Filoctetes* de Sófocles e o *Orestes* de Eurípides contêm referências à caça que, em suas variadas dimensões, também compõem o tema do selvagem nas duas tragédias. Em ambas há uma transição e uma ambiguidade entre caçador e caçado e são várias as conexões da caça com o selvagem. Enquanto no *Orestes* temos o herói passando da metáfora de caçado a um caçador animalizado, no *Filoctetes* temos um caçador selvagem que é metaforicamente caçado como um animal tanto pela sua *nótos* como por Odisseu e Neoptólemo, bem como a ideia de uma reversão do caçador em presa dos animais de Lemnos ao perder o seu arco.

Em seu livro sobre a caça na Grécia Antiga, Judith Barringer a recorrência da caça nas tragédias e aponta que uma imagem específica da caça associada a artimanhas e estratégias é frequentemente utilizada nas suas metáforas:

A tragédia grega também está repleta da linguagem e dos temas da caça [...]. Em peça após peça, a linguagem da caça é um tema importante. É lógico que ocorra com tanta frequência n'As *Bacantes* de Eurípides porque a peça trata da caça [...]. Mas a tragédia também usa a caça em um sentido metafórico. A maioria das ocorrências envolve redes e armadilhas, mas ocasionalmente os personagens perseguem suas presas. Diferentemente do uso didático da caça em preparação para a guerra conforme descrito nos textos escritos ou a equivalência da caça com a batalha como articulada em pinturas em vasos, a tragédia concentra-se na caça, frequentemente de presa humana, em contextos que expressam traição e cilada, com frequência de alguém desavisado (BARRINGER, 2001, p. 54).<sup>178</sup>

Essa metáfora da caça como artimanha está associada assim ao campo do *dólos* nas tragédias. Em seu estudo sobre a *métis*, Vernant e Detienne destacam como Sófocles e Eurípides associam a caça a estratégias e a armadilhas, como é perceptível nas tragédias em estudo. De acordo com os autores, “Sófocles e Eurípides, evocando a arte do caçador e do pescador, sublinham as astúcias, *mekhanai*, que inventa seu espírito engenhoso, sua inteligência de múltiplas facetas”

---

<sup>178</sup> No original: “Greek tragedy is also replete with the language and themes of the hunt [...]. In play after play, hunting language is a key motif. It is logical for it to occur as frequently as it does in Euripides’ *Bacchae* because the play concerns hunting [...]. But tragedy also uses hunting in a metaphorical sense. Most instances involve nets and snares, but occasionally characters chase down their prey. Unlike the hunt’s didactic use in preparation for warfare as described in written texts or the hunt’s equivalence to battle as articulated in vase painting, tragedy focuses on the hunt, often of human prey, in contexts expressive of betrayal and entrapment, often of the unwitting.”

(DETIENNE; VERNANT, 2008, p. 51). Os autores defendem que havia uma visão da caça como um embate da engenhosidade, das artimanhas, do engano do caçador e do animal. O ato da caça seria um confronto entre a *métis* do animal e a do caçador, que deveria superar a primeira: “Para triunfar sobre esses seres cheios de recursos, para frustrar seus fingimentos mais surpreendentes, para proteger-se do imprevisível, caçadores e pescadores devem ser capaz de ter uma *métis* maior, ter no seu bolso mais vantagens que podem alinhar suas vítimas” (DETIENNE; VERNANT, 2008, p. 38).

No entanto, o vocabulário da caça é ambíguo e comporta outras dimensões. Em seu clássico livro *Le chasseur et la cité*, Alain Schnapp aponta outros usos da metáfora, incluindo a ideia de animalidade:

Através das reviravoltas e das ambiguidades que são a própria substância do movimento trágico, a metáfora cinegética é um dos meios de sugerir a surpresa, a violência, a bestialidade, tantos momentos decisivos no desenrolar da ação. Se a tragédia utiliza a metáfora da caça com tanta eficácia, é que ela é um meio de o sujeito trágico afirmar sua autonomia, exprimir uma identidade que se ancora nos valores da cidade (SCHNAPP, 1997, p. 73).<sup>179</sup>

Barringer também defende que a inversão de papéis de caça, presente nas peças em estudo, é um elemento essencial: “Fundamental para a compreensão do uso metafórico da caça é a inversão de papéis que pode ocorrer em uma caça real com um animal selvagem: um caçador pode subitamente se encontrar na posição de criatura caçada, defendendo a sua vida contra um animal feroz e enfurecido” (BARRINGER, 2001, p. 205).<sup>180</sup>

---

<sup>179</sup> No original: “Au travers des renversements et des ambiguïtés qui sont la matière même du mouvement tragique, la métaphore cynégétique est un des moyens de suggérer la surprise, la violence, la bestialité, autant de moments décisifs dans le déroulement de l’action. Si la tragédie utilise la métaphore de chasse avec autant d’efficacité, c’est qu’elle est un moyen pour le sujet tragique d’affirmer son autonomie, d’exprimer une identité qui s’ancre dans les valeurs de la cité.”

<sup>180</sup> No original: “Key to understanding the metaphorical use of the hunt is the role reversal that may occur in an actual hunt with a wild animal: a hunter may suddenly find himself in the position of hunted creature, defending his life against an enraged and fierce animal.”

Em uma das suas dimensões, a caça é uma interação com o selvagem que se opõe a ele, enfrentando-o e buscando dominá-lo. Essa oposição no entanto é frágil e pode ser invertida. A caça estava associada com a guerra e a preparação do jovem em guerreiro e cidadão. Barringer aponta essa associação também na iconografia:

As pinturas em vasos áticos arcaicos e do início do período clássico, juntamente com a evidência escrita, reconhecidamente de uma data posterior, sugerem que a caça tinha conotações heroicas e ligações estreitas com a guerra e, em Atenas e em outros lugares, indicava o preparo de um homem para a participação na vida cívica e militar. O uso de cenas de caça e batalha nos mesmos vasos, a partir da metade de século VI e seguindo no século V, sugere que o observador dessas representações teria compreendido uma associação estreita dessas duas atividades em que os homens podiam demonstrar coragem e heroísmo (BARRINGER, 2001, p. 42).<sup>181</sup>

No entanto, a associação com a guerra nos leva mais uma vez à ambiguidade da posição da caça frente ao selvagem. Na introdução à sua obra sobre a caça, Schnapp levanta a indagação: “Mas o próprio homem, o guerreiro, não é ele um caçador de outros homens, mais selvagem (ἄγριον) que os animais?” (SCHNAPP, 1997, p. 13).<sup>182</sup> Elemento de enfrentamento do selvagem, a caça tem a sua própria selvageria, com sua violência fronteira e sua dimensão de atividade animal, e o caçador é por vezes retratado como um predador. Vernant destaca essa posição limítrofe da caça como atividade disciplinada pertencente ao âmbito da pólis e como incursão no mundo do selvagem que carrega o risco de animalização:

Ao perseguir os animais para matá-los, o caçador penetra o terreno da selvageria. Avança, mas não deve ir longe demais; não poucos mitos relatam precisamente as ameaças que rondam o caçador quando ultrapassa certos limites: perigo de bestialização, de arrebatamento pela selvageria. Para o jovem, no entanto, a caça constitui um elemento

---

<sup>181</sup> No original: “The archaic and early classical Attic vase paintings, together with the written evidence, admittedly of a later date, suggest that the hunt had heroic connotations and close links to warfare and, in Athens and elsewhere, indicated a man’s fitness for participation in civic and military life. The use of hunting and battle scenes on the same vases, beginning in the mid-sixth century and continuing into the fifth century, suggests that the viewer of such depictions would have understood a close association of these two activities in which males could demonstrate courage or valor.”

<sup>182</sup> No original: “Mais l’homme lui-même, le guerrier, n’est-il pas un chasseur d’autres hommes, bien plus sauvage (ἄγριον) que ne le sont les animaux?”

essencial da educação, dessa *paidéia* que o integra à cidade. Na fronteira entre o selvagem e o civilizado, ela introduz o adolescente no mundo dos animais ferozes. Mas a caça é praticada em grupo e com disciplina — é uma arte controlada, regulamentada, com imperativos rigorosos, obrigações e proibições. Somente quando estas normas sociais e religiosas são transgredidas é que o caçador, resvalando fora do humano, torna-se selvagem como os animais com os quais se defronta (VERNANT, 1988, pp. 19-20).

A posição ambígua da caça frente ao selvagem é realçada no *Filoctetes* pelo contraste com a falta de agricultura no modo de vida do herói. Como defende Segal, a contraposição feita pelo coro entre a caça com o arco para a subsistência e a vida dos homens que cultivam a terra, bebem vinho e comem pão traz a visão grega de que a caça é um estágio inferior e a agricultura é a atividade civilizada por excelência (SEGAL, 1999, p. 300). Ademais, temos um guerreiro reduzido a caçador asselvajado que pratica uma caça primitiva, que mesmo assim só lhe é possível por causa do arco sagrado de Hércules. Schnapp destaca a distância entre a caça praticada por Filoctetes e aquela associada à guerra e à pólis:

Uma caça infalível com um arco que jamais erra sua presa, mas uma caça diminuída, de um enfermo que tem muita dificuldade para se nutrir. O gênero de vida de Filoctetes é o dos primeiros homens para quem a caça é um modo de vida necessário e não a atividade nobre e prestigiosa que distingue os heróis (SCHNAPP, 1997, p. 92).<sup>183</sup>

Nessa distância podemos ver também o deslocamento da função do arco de Hércules, arma mágica e sagrada rebaixada dos feitos guerreiros para a busca da sobrevivência. No entanto, não é em sua faceta de caçador que se concentra a metáfora da caça como composição do selvagem na peça e sim em sua faceta de presa.

Assim, a caça é um protocolo, uma forma de lidar com o mundo selvagem. Ela organiza e delimita espaços de ação, estratégia e defesa. É antes de tudo uma forma de postura frente a um entorno. A posse do arco sagrado possibilita que mesmo o debilitado Filoctetes capture animais mas, na dinâmica da caça que percorre a peça, Filoctetes geralmente assume o papel de presa:

---

<sup>183</sup> No original: “Une chasse infaillible avec un arc qui jamais ne manque sa proie, mais une chasse diminuée, d’un infirme qui a grand mal à se nourrir. Le genre de vie de Philoctète, c’est celui des premiers hommes pour qui la chasse est un mode de vie nécessaire et non l’activité noble et prestigieuse qui illustre les héros.”

primeiramente, da sua *nósos* e em seguida da *métis* de Odisseu. Como vimos, o arqueiro é caçado pela sua *ágria nósos*, retratada como um animal à espreita que o ataca e o devora.

Desde o prólogo, a missão de Odisseu e Neoptólemo é apresentada em termos de caça. Odisseu fala em “todo o plano [σόφισμα] com que penso em breve capturá-lo [αἰρήσειν]” (*FIL* v. 14). Segal aponta esse vocabulário da captura, da caça e sua associação com o engano:

ele e seu arco são caçados metaforicamente por Odisseu. No prólogo, Odisseu fala repetidamente de capturar (*labein*) Filoctetes ou seu arco. Ele imagina seu encontro com o desterrado nos mesmos termos (*heloito, labein, 47*). Esse vocabulário geral da captura, contudo, passa, por intermédio da linguagem do ardid (*kleptein, 55, 57, 77*), em uma metáfora plena da caça (SEGAL, 1999, p. 301).<sup>184</sup>

Quando Odisseu e Neoptólemo discutem como será essa captura, torna-se evidente que não é a caça primitiva e asselvajada, mas um enfrentamento do selvagem por um estrategema astucioso do caçador. Neoptólemo conclui que a astúcia de Odisseu é o meio a ser usado, equiparando o arqueiro a uma presa: “Deve ser caçado [θηπατέ] então, se é que é assim” (*FIL* v. 116). Também Filoctetes emprega a metáfora da caça ao confrontar Odisseu, colocando-se como sua presa e retomando a associação com o engano: “Ó tu que nada saudável nem livre pensas,/ de novo me enganaste, como me caçaste [έθηράσω]” (*FIL* vv. 1006-7).

No terceiro episódio, o caçador asselvajado, presa da sua *nósos* e dos caçadores Odisseu e Neoptólemo, enganado a entregar o seu arco, passa pela inversão da caça e se torna também presa dos animais de Lemnos que ele caçava:

Fil.: no entanto, secarei nesta caverna sozinho,  
nem ave alada, nem fera montívaga  
com estas flechas capturando, mas eu próprio, infeliz,

---

<sup>184</sup> No original: “he and his bow are metaphorically hunted by Odysseus. In the prologue Odysseus speaks repeatedly of catching (*labein*) Philoctetes or his bow. He envisages his meeting with the castaway in the same terms (*heloito, labein, 47*). This general vocabulary of catching, however, passes, by way of talk of trickery (*kleptein, 55, 57, 77*), into a full-fledged metaphor of the hunt.”

morto, fornecerei repasto àqueles de quem me alimentei,  
e aqueles, que um dia caçava [ἐθήρων], hão de me caçar [θηράσουσι]  
agora! (*FIL* vv. 956-960)

Sem o seu infalível arco, sua arma de caça, sua fonte de subsistência, o arqueiro se iguala às feras que abatia, e fica ainda em desvantagem por causa da *nósos* que o devora. De fato, sem o arco Filoctetes já se percebe morto, alimento das feras. Um pouco antes, ele equipara o roubo do arco a matá-lo: “Despoja-me da vida ao roubares minhas armas!” (*FIL* v. 931). Esta associação está presente nas palavras utilizadas: como aponta Vidal-Naquet, “a exemplo de Heráclito, Sófocles joga com as palavras βίος (arco) e βιός (vida)” (VIDAL-NAQUET, 1999, p. 134). A referência a Heráclito é com relação ao fragmento em que diz “o nome do arco, vida; sua obra, morte” (COSTA, 2002, p. 101).

No *Orestes*, temos a inversão oposta, de caçado a caçador. Orestes também é caçado pela sua *nósos*, na forma dos delírios que corporificam as Erínias.

Co.: é sacudido por delírios  
o filho de Agamémnon,  
presa [θήραμα] das Euménides,  
revolvendo o crime,  
de olhar esgazeado. (*OR* vv. 835-838)

Orestes é inicialmente presa (θήραμα) das Erínias. À medida que os embates do herói se intensificam e após o seu destino ser decidido pela cidade, a postura de Orestes se modifica. Decidindo com Electra e Pílates vingar-se de Menelau, eles transformam a filha dele, Hermíone, em sua presa, assumindo então papéis de caçadores animalizados.

Electra: Ó caríssimas mulheres, eis que surge Hermíone, em pleno homicídio!  
Cessemos o nosso clamor. Porque ela se encaminha para as malhas das  
redes. Bela será a presa [θήραμα], se for capturada. (*OR* vv. 1313-1316)

A presa torna-se então um predador, caçando a sua própria presa. A metáfora da caça de Hermíone é reiterada em seguida com outro termo para presa, quando Electra pergunta aos dois amigos: “Ó vós que estais em casa, amigos portadores de gládio, capturais a presa [ἄγρον] ou não?” (OR v. 1346).

Patricia Boulter destaca essa mudança da metáfora da caça e associa-a à mudança para a segunda parte da estrutura bipartida da tragédia:

A cena anterior, na qual o assassinato de Helena e a captura de Hermíone são tramados como vingança contra Menelau e garantia da sua própria segurança, alterou o curso todo da ação. Essa metáfora da caça deixa claro o caráter da mudança e o seu significado. Como animais encurralados, sua única esperança de sobrevivência é o ataque (BOULTER, 1962, p. 105).<sup>185</sup>

A transição de presa para caçador é aqui uma animalização. Diferentemente de Sófocles no *Filoctetes*, Eurípides não enfatiza a caça como um complicado jogo de artimanhas e enganos. Orestes e Píades são comparados diversas vezes a animais ferozes, no limiar da racionalidade, distantes do mundo metódico da caça. Electra chama Orestes e Píades de “as feras [θηῆρας] encobertas,/ portadoras do gládio!” (OR vv. 1271-2) enquanto eles estão no palácio para assassinar Helena. Descrevendo a tentativa de assassinato, o escravo frígio conta que se postaram diante de Helena “como javalis da montanha” (OR v. 1460).

A multiplicação das imagens de animais e o uso da metáfora da caça, da presa transformada em um caçador que é um animal feroz, participam da composição do asselvajamento do enfermo Orestes. De fato, ao confrontar Orestes e Píades em frente ao palácio que pretendem incendiar após o ataque a Helena e Hermíone, Menelau acusa-os de terem atravessado a fronteira do selvagem e abandonado a humanidade:

---

<sup>185</sup> No original: “The previous scene, in which the murder of Helen and seizure of Hermione are plotted as revenge against Menelaos and assurance for their own safety, has altered the whole direction of the action. This metaphor of the hunt makes clear the character of the change and its meaning. Like cornered animals, their only hope of survival is to attack.”

Menelau: Venho, porque tomei conhecimento dos actos terríveis e audaciosos de dois leões! Homens, é coisa que lhes não chamo. (*OR* vv. 1554-5)

Como vimos, a caça coloca o caçador no limiar da experiência selvagem. Existe um limite que o caçador não deve ultrapassar, a fronteira da selvageria, e isso torna a caça uma metáfora apropriada para a transgressão dos limites, a desordem, aproximando-se da *nósos*. Orestes e Pílates como caçadores ultrapassam os limites, bestializando-se e opondo-se à pólis. O selvagem é um dos polos opostos do mundo da pólis, e uma de suas ameaças, com toda a desordem que lhe é atribuída. Schnapp afirma que essa oposição e o distanciamento do selvagem pertencem ao discurso identitário da cidade ordenada e que a transgressão ou a porosidade dessa fronteira estão associadas à pólis enferma ou em crise:

Enquanto a experiência, e especialmente a experiência do caçador, mostra que a fronteira entre o animal e o homem é elusiva, e por vezes até mesmo reversível, o discurso da cidade instituída evoca a impermeabilidade da fronteira, a superioridade indiscutível dos homens sobre as feras. A cidade ordenada, regrada, nas relações harmoniosas que fundam a política — a boa política — opõe-se à cidade em crise, presa das facções, das discórdias selvagens da luta dos grupos. [...] A cidade doente, a cidade dilacerada se torna a presa dos carniceiros e dos caçadores (SCHNAPP, 1997, pp. 46-47).<sup>186</sup>

A ambiguidade presa-caçador de Orestes também é retratada pela imagem da serpente. Por um lado, Orestes é caçado pelas Erínias, que são associadas a serpentes. Por outro, ele próprio é uma serpente. No primeiro episódio, delirando no leito, Orestes suplica:

Orestes: Ó mãe, suplico-te, não lances sobre mim essas virgens manchadas de sangue e semelhantes a serpentes [δρακοντώδεις]! São elas, elas mesmas que, saltando, se aproximam! (*OR* vv. 255-257)

---

<sup>186</sup> No original: “Alors que l’expérience, et tout particulièrement l’expérience du chasseur, enseigne que la frontière entre l’animal et l’homme est fuyante et, parfois même réversible, le discours de la cité instituée rappelle l’impermeabilité de la frontière, la supériorité indiscutable des hommes sur les bêtes. La cité ordonnée, réglée, dans les relations harmonieuses qui fondent la politique – la bonne politique – s’oppose à la cité en crise, en proie aux factions, aux discordes sauvages de la lutte des partis. [...] La cité malade, la cité déchiré est devenue la proie des bouchers et des chasseurs.”

Essa associação das serpentes e das Fúrias é recorrente, especialmente em versões do mito de Orestes. Como aponta West, ela está presente em pinturas de vasos e em outras peças, por exemplo com braços de serpentes na *Electra* de Eurípides e com serpentes no lugar do cabelo como Górgonas na *Oresteia* de Ésquilo (WEST, 2007, p. 199). Em seu estudo sobre a imagem da serpente na tragédia grega, Magdalini Dasteridou defende que um dos usos dessa imagem é em situações de punição e retaliação, como a buscada pelas Erínias. Dasteridou também aponta outros aspectos:

Os poetas trágicos usam a imagem das serpentes para indicar o sofrimento físico e a loucura, bem como o orgulho e o engano, que percebem como doença mental. [...] Para expressar arrogância, engano ou sofrimento físico e psicológico, os poetas trágicos empregam imagens derivadas da anatomia e do comportamento específico da serpente, como os olhos que nunca fecham, a língua dupla, o veneno, o sibilo, o movimento e as espirais próprios da serpente, sua flexibilidade, ajuste, habilidades de esconder-se e ataques inesperados (DASTERIDOU, pp. 01-02).<sup>187</sup>

Outros desses elementos estão presentes no outro lado da imagem da serpente na peça. Pois além de caçado por serpentes, o próprio Orestes é retratado como uma serpente. Tindareu, pai de Clitemnestra, caracteriza Orestes como uma serpente ao mesmo tempo que evoca sua doença selvagem: “a serpente matricida [μητροφόντης δράκων] de olhar dardejante e doentio [νοσώδεις], objecto do meu ódio” (*OR* vv. 479-80). Cabe lembrar que Orestes como uma serpente aparece também na *Oresteia*: nas *Coéforas*, o corifeu conta a Orestes que Clitemnestra sonhou que dera à luz a uma serpente, que ela amamentava enquanto sangrava (*CO* vv. 527-33).

No *Orestes*, a imagem da serpente matricida é retomada em conjunção com a metáfora da caça no relato do escravo frígio sobre o ataque a Helena:

Fr.: outros presumiam  
que à filha de Tindáreo

---

<sup>187</sup> No original: “the tragic poets use snake imagery to indicate physical suffering and madness as well as pride and deception, which they perceive as mental disease. [...] In order to convey arrogance, deception, or physical and psychological suffering, the tragic poets employ images derived from the snake’s anatomy and particular behavior, such as the never-closing eyes, the double tongue, the poison, the hissing, the snake’s particular movement and coils, its flexibility, adjustment, hiding skills, and unexpected attacks.”

a serpente matricida [μητροφόντας δράκων] a prendia,  
em arditosas redes. (OR vv. 1420-4)

Outra imagem animal importante para a composição do selvagem no *Orestes* são os dois leões gêmeos. Ela é introduzida primeiramente na mesma descrição do ataque pelo escravo frígio:

Fr.: Vieram ao palácio, para te dizer  
tudo em pormenor, leões [λέοντες]  
helénicos, dois gémeos! (OR vv. 1400-2)

Como vimos, a imagem é retomada por Menelau ao confrontar Orestes sobre os “actos terríveis e audaciosos de dois leões [λέοντων]” (OR vv. 1554-5) e negar-lhes a humanidade. Para Patricia Boulter, essa é a culminação do progressivo asselvajamento e degradação do herói. As palavras de Menelau marcam o colapso: “Orestes não é mais humano em suas reações. Seu isolamento, sua perseguição implacável tanto pelas Eumênides como pelos Argivos sob Tindareu e sua obsessão com a vingança ocasionaram um completo colapso moral” (BOULTER, 1962, pp. 105-6).<sup>188</sup>

Notavelmente, também encontramos a imagem dos dois leões como representação de dois homens unidos pela *philia* no *Filoctetes* de Sófocles, porém em uma configuração muito diferente. Quando Hércules surge como *deus ex machina*, ele revela a Filoctetes e a Neoptólemo os seus destinos e afirma que devem ser como dois leões, compondo uma imagem de cooperação heroica:

Hércules: E a ti, filho de Aquiles, o seguinte  
aconselharei, pois nem tu sem ele és forte  
para capturar a planície de Tróia nem ele sem ti,

---

<sup>188</sup> No original: “Orestes is no longer human in his reactions. His isolation, his relentless persecution both by the Eumenides and by the Argives under Tyndareus, and his obsession with revenge have brought about complete moral collapse.”

mas igual a dois leões [λέοντε] aliados vigiai,  
ele a ti e tu a ele. (*FIL* vv. 1433-7)

Para Charles Fuqua, Eurípides usa a imagem dos dois leões como uma referência ao *Filoctetes* de Sófocles, contrastando a amizade de dois leões celebrada como um triunfo heroico com a amizade dos dois leões reduzidos à animalização, à violência e à degradação, e compondo uma brutal imagem contraposta:

A figura do par como leões gêmeos epitomizava sua posição e status ao final da peça, unidos por amizade verdadeira com a perspectiva de um futuro de realizações heroicas. Em contraste intenso, as figuras de leões no *Orestes* são um indicador da sua degradação; o heroísmo reduziu os seus proponentes a agir como animais (FUQUA, 1976, p. 93).<sup>189</sup>

Os usos de Sófocles e de Eurípides das metáforas da caça e dos animais são assim semelhantes, mas as diferenças não devem ser reduzidas. Se no *Filoctetes* temos um enfoque na presa asselvajada cujo assemelhamento aos animais dá lugar a uma resolução heroica da imagem animal, no *Orestes* temos um caçador arrebatado pela violência cuja animalização não comporta heroísmo, mas sinaliza o seu colapso para além da humanidade.

As metáforas da caça são utilizadas tanto no *Filoctetes* quanto no *Orestes* para compor um processo de asselvajamento associado às *nósoi* dos heróis. A ambiguidade da caça e a sua posição frágil nas fronteiras do selvagem tornam-na um vocabulário fértil de usos e significados para as margens, o desequilíbrio, as enfermidades, os elementos que não participam da pólis ordenada e autodefinida frente à selvageria, que a ameaçam.

---

<sup>189</sup> No original: “The figure of the pair as twin lions epitomized their position and status at the end of the play, joined in true friendship with the prospect of a future of heroic enterprise. In sharp contrast the lion figures in the *Orestes* are an index of their degradation; heroism has reduced its proponents to acting like animals.”

### 3. Pólis enferma: *nósos* e *lógos* sofisticado

O período do final do século V a.C. exigiu dos cidadãos atenienses uma reavaliação das possibilidades políticas da pólis, com os constantes conflitos, a questão da sofística e a praga como elementos significativos de um período de crise. Duas representações ganham importância nesse ambiente: a ideia da selvageria e a imagem da doença associada ao desequilíbrio da pólis.

O tema da selvageria cria uma lógica espacial de pertencimento ou exclusão da cidade, em que o selvagem habita as margens e é destituído dos valores da comunidade política. A temática da *nósos*, por outro lado, é associada ao desequilíbrio, à medição de forças estáveis que regem tanto o corpo como a cidade e às ameaças aos corpos físicos e políticos. Tanto no *Filoctetes* quanto no *Orestes*, os dois heróis enfermos se encontram isolados e afastados da cidade em um estado asselvajado. A *ágria nósos* como apresentada nas duas peças é sintoma tanto dos heróis quanto de uma *pólis* que perdeu o equilíbrio e busca reintegrar e reorganizar elementos díspares.

Neste capítulo será analisado outro tema importante compartilhado pelas duas tragédias, os meios de ação, o *lógos* persuasório e a questão da sofística, examinando as relações entre as *nósoi* e o *lógos* na composição de uma pólis enferma. Como a *nósos* é um vocabulário de representação de desordens e problemas da pólis e a doença das personagens participa da discussão da saúde política de Atenas, é preciso partir aqui de um exame desse panorama político de crise do final do século V, atentando especialmente para suas relações com a sofística.

À época da composição e encenação do *Filoctetes* e do *Orestes*, Atenas vivia tempos difíceis, com constantes ameaças externas e internas e sofria com a Guerra do Peloponeso (431–404 a.C.). Em 413 a.C. ocorrera o desastre da custosa expedição à Sicília, iniciada em 415 por proposta de Alcibíades, que se constituiu em um duro golpe, deixando Atenas severamente abalada e debilitada em recursos e perspectiva. A pólis lidava também com as invasões espartanas da Ática. Situada a 24 km, Decelia foi ocupada por Esparta em 413, também com o apoio de Alcibíades, condenado e exilado por *atimia* dois anos antes.

É nesse contexto que se formou o golpe oligárquico de 411. José Ribeiro Ferreira destaca a relação entre a crise e o crescimento da atividade de antidemocratas com educação sofista:

O enfraquecimento militar e financeiro de Atenas, o desânimo e o desespero ofereceram aos oligarcas fecunda oportunidade, que não deixaram de aproveitar: reunidos em grupos – espécie de heterias aristocráticas – de modo clandestino procuravam minar a confiança na democracia. Esses círculos secretos reuniam muitos dos jovens que, educados pelos sofistas, se julgavam os mais competentes e preparados para governarem a pólis e se consideravam coarctados nas suas pretensões (FERREIRA, 2008, p. 138).

Em 413, em resposta ao desastre da Sicília, foi constituído um conselho de dez *probuloi* experientes, entre eles Sófocles, para lidar com a situação de crise. Essa comissão foi depois expandida para 30 membros e teve seus poderes ampliados, envolvendo-se em alterações constituintes e na assembleia realizada em Colono. Nessa assembleia em 411 foram aprovadas as propostas que aboliram a democracia e instauraram o governo oligárquico dos Quatrocentos. Seguiu-se um período de recrudescimento da violência política já em curso na preparação do golpe, com assassinatos e condenações ao exílio e à morte. Em 410, a democracia foi restaurada, mas lutas internas, a turbulência, a violência e a crise tiveram seguimento.

Foi um período de lutas internas, instabilidade, fragmentação, em conjunto com ameaças externas. No vocabulário da *nósos*, era uma situação tanto de desequilíbrio de elementos constituintes como de ataques de elementos externos que ameaçavam a harmonia da pólis. O livro oitavo do Tucídides é fonte significativa para o período de instabilidade do golpe oligárquico. Félix Jacome Neto afirma que ele pode ser lido em contraponto ao livro segundo, com seu elogio ao equilíbrio da democracia ateniense:

Essa “desconfiança do povo em relação a si próprio” (τὴν ἀπιστίαν τῷ δήμῳ πρὸς ἑαυτὸν VIII. 66.5) assinala, assim, um índice de diferença entre a democracia sob a liderança de Péricles, elogiada no discurso fúnebre, e a instável democracia dos anos seguintes à expedição contra a Sicília. A cidade de Atenas do discurso de Péricles, pensada como una e indivisível, é exposta, no livro oitavo, à fragmentação política e às lutas internas em torno de facções que rivalizam pelo controle político da cidade (NETO, 2017, p. 50).

Tucídides destaca o papel na crise da violência, dos discursos enganosos e da busca do interesse pessoal, com cada um buscando protagonismo e se tornar líder do *demos* (Tucídides

8.89.3). Diversos participantes são retratados com uma atuação dúbia e oportunista, mudando de posição conforme as circunstâncias de modo a obter resultado mais favorável para si. Alcibíades colocava-se ora ao lado dos oligarcas, ora ao lado dos democratas. Terámenes teve papel importante na instauração do governo dos Quatrocentos, mas também liderou um grupo opositor e espalhou um boato de que os oligarcas planejavam entregar a pólis aos espartanos.

Neto destaca o papel da manipulação retórica na preparação do golpe oligárquico, com os discursos cambiantes, flexibilizados conforme as circunstâncias de Pisandro, propondo outra forma de democracia à assembleia (Tucídides 8.53.1) mas a sua derrubada ao falar com grupos descontentes (Tucídides 8.54.4):

a linguagem usada por Pisandro para anunciar os seus planos é diferente consoante os ouvintes são os atenienses reunidos em Assembleia ou estes pequenos grupos de descontentes com a democracia. Para os primeiros, Pisandro fala, como vimos, em instaurar uma outra forma de democracia, enquanto para os últimos ele usa o verbo καταλύω, que é particularmente estridente pois significa “abolir” ou “dissolver”, enquanto τὸν δῆμον funciona como um sinónimo de democracia. Trata-se, portanto, de abolir o poder do δῆμος (NETO, 2017, p. 52).

O autor defende a importância de um vocabulário específico nessa retórica oligárquica: os discursos de salvação (σωτηρία, *soteria*). Com eles, os oligarcas exploraram a situação de crise afirmando que a única salvação possível de Atenas seria o apoio dos persas e a mudança de regime que, na sua versão, era necessária para obtê-lo (NETO, 2017, pp. 58-9).

Essa caracterização da crise e da atuação dos cidadãos alinha-se com a perspectiva corrente que via na sofística um elemento da desagregação e do desequilíbrio de Atenas. Nessa visão crítica, a crise estava ligada à relativização dos significados e à fragmentação do *lógos*, aos discursos eficazes, sedutores e enganosos que trabalhavam com a *dóxa* e se orientavam pelas circunstâncias, transformando-se com o *kairós* para a obtenção do ganho próprio, o *kérdos*. Esse *lógos* sofisticado persuadiria e enganaria com vistas não à *alétheia*, mas à eficácia e ao *kérdos*, possibilitando o convencimento dos ouvintes para o êxito de proposições injustas e ameaçando a ruína da pólis.

### 3.1 O *lógos* sofisticado no *Filoctetes*

Nesse cenário de crise, Sófocles constrói no seu *Filoctetes* um Odisseu ligado ao político ateniense contemporâneo e ao *lógos* sofisticado. Como enfatiza Brandão dos Santos, o Odisseu do *Filoctetes* é “uma personagem atualizada e associada sem dúvida à idéia de que se fazia de um sofista” (SANTOS, 2008, p. 32). Essa é uma operação realizada com o vocabulário mítico da figura de Odisseu, reelaborado para a pólis a partir de usos transformadores significativos de elementos conhecidos. Como argumenta Jon Hesk, a representação homérica de Odisseu é especialmente importante para a compreensão do personagem no *Filoctetes* porque é a partir dela que o público ateniense associava Odisseu com trapaças (HESK, 2000, p. 195). Para entender esse Odisseu, é necessário examinar um elemento característico de suas representações, sua associação com a *métis*.

A *métis* de Odisseu está relacionada ao engano e aos discursos, sendo um elemento importante da sua figura homérica e da sua oposição a Aquiles nas épicas. Bernard Knox ressalta o papel do *dólos* na representação homérica:

para Aquiles, a mentira é absolutamente abominável. Mas para Odisseu é uma segunda natureza, uma questão de orgulho. “Sou Ulisses”, anuncia ele aos feácios quando chega a hora de revelar sua identidade, “conhecido de todos os homens/ pelos meus dolos” (*Odisséia*, ix, 19-20). A palavra grega *dólos* tanto pode ser empregada como enaltecimento quanto como ofensa. Atena utiliza o termo quando, disfarçada de pastor jovem e bonito, cumprimenta Ulisses pela intrincada mentira que este acaba de lhe contar a respeito de sua identidade e seu passado, e é com essa palavra que Ulisses descreve o cavalo de madeira com o qual conseguiu deixar Tróia em chamas. [...] Mas, lisonjeiro ou acusatório, o vocábulo sempre implica a presença daquilo que Aquiles rejeita com tanta veemência – a intenção de enganar (KNOX, 2011, pp. 55-6).

Odisseu aparece em Homero não somente como capaz de grande *dólos* mas como orgulhoso desse modo de ação, que faz parte da definição da sua identidade e fama. O seu *dólos* está ligado à sua habilidade oratória: na *Iliada*, Antenor afirma que “quando do peito emitia a sua voz poderosa, [...] então outro mortal não havia que rivalizasse com Ulisses” (*Iliada*, III, vv. 221-3). Na *Odisseia*, ele próprio exalta o poder dos belos discursos, afirmando que aquele homem cujas palavras

receberam a beleza distribuída pelos deuses “é preeminente entre o povo/ reunido, e na cidade todos o fitam como se fosse um deus” (*Odisseia*, VIII, vv. 172-3). Nas épicas homéricas, ele é apresentado como “o herói *polýmetis* [...], *polytropos* e *polymékhanos*; ele é experto em astúcias variadas (*pantoíous dólous*), *polymékhanos* no sentido em que jamais lhe faltam expedientes, *póroi*, para se livrar de todo tipo de embaraço, *aporía*” (DETIENNE; VERNANT, 2008, p. 25). Esse Odisseu da astúcia artilosa é aquele que vimos no episódio de Polifemo, enganoso e hábil em estratagemas.

É preciso então buscar entender a *métis* e as suas formas de operação. Como divindade, Métis é a primeira esposa de Zeus, sendo engolida por ele tão logo se encontra grávida de Atena. Na *Teogonia* de Hesíodo (v. 349), ela é filha do titã Oceano e de Tétis, e portanto irmã de Peithó. Em *Métis: as astúcias da inteligência*, Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant definem o campo de ação da *métis* da seguinte forma:

a *métis* é uma forma de pensamento, um modo de conhecer; ela implica um conjunto complexo, mas muito coerente, de atitudes mentais, de comportamentos intelectuais que combinam o faro, a sagacidade, a previsão, a sutileza de espírito, o fingimento, o desembaraço, a atenção vigilante, o senso de oportunidade, habilidades diversas, uma experiência longamente adquirida; ela se aplica a realidades fugazes, móveis, desconcertantes e ambíguas, que não se prestam nem à medida precisa, nem ao cálculo exato, nem ao raciocínio rigoroso. (DETIENNE; VERNANT, 2008, p. 11).

A versatilidade e a capacidade de sair com sucesso de situações difíceis e inesperadas estão fortemente associadas ao Odisseu mítico. A habilidade de perceber as oportunidades e adaptar os meios para lidar com qualquer circunstância pertence ao indivíduo dotado de *métis*, que “quando é confrontado com uma realidade múltipla, mutável, cujo poder ilimitado de polimorfismo torna quase inapreensível, só pode dominá-la [...] mostrando-se mais múltiplo, mais móvel, mais polivalente ainda que seu adversário” (DETIENNE; VERNANT, 2008, p. 13). A *métis* está portanto ligada à eficácia prática, à flexibilidade de uma inteligência da astúcia, que age enviando para lidar com a situação das maneiras que forem necessárias.

A *métis* tem quatro características principais: a sua relação de oposição com a força, a sua conexão com o senso de oportunidade, a sua multiplicidade e a sua efetivação como engano. Primeiramente, o recurso à *métis* opõe-se ao emprego da força, dando recurso àquele que se encontra em desvantagem no confronto, com a “utilização de procedimentos de uma outra ordem, cujo efeito é precisamente falsear os resultados da prova e fazer triunfar aquele que, com certeza, era considerado derrotado (inferior)” (DETIENNE; VERNANT, 2008, p. 19). O êxito da *métis* é portanto ambíguo, podendo ser considerado de forma negativa, como produto de uma fraude, ou positiva, porque revela recursos suficientes para vencer aquele que é superior. Se por um lado ela “orienta-se para o lado da astúcia desleal, da mentira perversa, da traição” (DETIENNE; VERNANT, 2008, pp. 19-20), por outro ela é a arma superior, que tem o “poder de assegurar, em toda circunstância e quaisquer que sejam as condições da luta, a vitória e a dominação do outro” (DETIENNE; VERNANT, 2008, p. 20).

Em segundo lugar, a *métis* tem um horizonte temporal ligado ao *kairós*, a ocasião, pois envolve um faro para agir no momento decisivo, identificando e aproveitando a oportunidade. A *métis*, enriquecida pela experiência, envolve a análise vigilante da situação em suas muitas variáveis, de forma que o indivíduo dotado dela se coloca à espreita da oportunidade em que realizar a sua emboscada. O seu uso implica ao mesmo tempo uma espera paciente pelo *kairós* e uma ação rápida de forma a não deixar passar a oportunidade identificada.

Em terceiro lugar, a ação da *métis* é baseada na multiplicidade porque ela se serve da adaptação, da invenção de expedientes e do uso de artimanhas para lidar de forma efetiva com situações variadas e cambiantes e com a fugacidade do *kairós*. A *métis*

tem como campo de aplicação o mundo do móvel, do múltiplo, do ambíguo. Ela trata das realidades fluidas que não cessam nunca de se modificar e que reúnem nelas, a cada momento, aspectos contrários, forças opostas. Para apreender o *kairós* fugaz, a *métis* devia tornar-se mais rápida do que ele. Para dominar uma situação mutante e em contraste, ela deve tornar-se mais flexível, mais ondulante, mais polimórfica que o escoamento do tempo: ela precisa sem cessar adaptar-se à sucessão dos acontecimentos, dobrar-se ao imprevisto das circunstâncias para melhor realizar o projeto que ela concebeu (DETIENNE; VERNANT, 2008, p. 27).

Assim, a *métis* é eficaz porque é maleável, usa de muitos meios, adapta-se, descobre e inventa recursos, surpreendendo o adversário.

Por fim, a *métis* age pelo engano e pelo disfarce. O seu domínio é “aquele em que reinam a astúcia e a armadilha: um mundo ambíguo, feito de duplicidade, de engano, de *apatê*” (DETIENNE; VERNANT, 2008, p. 33). Ela nunca age pela via direta e franca, mas sim pelo disfarce, pela produção de um efeito de ilusão que induz o adversário ao erro. A *métis*, “apresentando-se sempre de forma distinta do que é, aparenta-se a essas realidades mentirosas, essas potências de engano que Homero designa pelo termo *dólos* [...], armadilhas que dissimulam, sob exteriores seguros e sedutores, a artimanha que dentro de si mesmos escondem” (DETIENNE; VERNANT, 2008, p. 30).

A figura de Odisseu estava associada à *métis* e, portanto, ao *dólos*, à astúcia maleável, às artimanhas, à eloquência eficaz, à habilidade de resolver com sucesso qualquer situação. A *métis* é o seu paradigma de ação, é o trunfo com que Odisseu *polýmetis* enfrenta e vence as circunstâncias. É com esse Odisseu que Sófocles construiu o seu Odisseu no *Filoctetes*, utilizando-se de pontos de aproximação com o *lógos* sofisticado e em especial com a visão negativa da sofística, em torno do *kairós*, do *dólos*, da eficácia dos meios flexíveis para a obtenção da vitória.

Cabe destacar que esses traços da *métis* associados a Odisseu não eram originalmente negativos. A representação elaborada por Sófocles faz parte de um processo de degradação da figura de Odisseu que W. B. Stanford, em seu clássico *The Ulysses Theme*, chamou de uma hostilidade crescente no século V a.C. e associou ao momento de crise política de Atenas e às reações hostis aos políticos atenienses e à sofística. Segundo Stanford, pode-se dizer que

ao final do século V o leão homérico foi transformado em uma raposa maquiavélica, e que essa raposa por sua vez havia se tornado o bode expiatório dos atenienses. Era como se os atenienses acreditassem que pela crítica severa a Odisseu eles pudessem purgar a maldição

de astúcia inescrupulosa que tinha infectado o heroísmo de sua geração (STANFORD, 1964, p. 101).<sup>190</sup>

Romilly situa o *Filoctetes* de Sófocles nesse contexto de transformação de Odisseu, refletido também em outras peças contemporâneas como *Hécuba* de Eurípides:

O Ulisses da *Odisseia* era astuto, certamente, mas valente e encantador. Ele é ainda tratado com indulgência nas peças de Ésquilo e nas peças mais antigas de Eurípides. É assim também no *Ajax* de Sófocles, peça igualmente antiga, em que Ulisses se mostra comedido e humano. Depois, com as peças da época dos sofistas, tudo muda. [...] O herói do ardil e do discurso assume, ao longo desses vinte anos, todos os rancores que a influência dos sofistas havia suscitado em Atenas (ROMILLY, 1995b, p. 104).<sup>191</sup>

Em seu livro sobre a figura de Odisseu no pensamento antigo, Silvia Montiglio também destaca a ascensão das representações negativas de Odisseu e a sua associação com os sofistas e os políticos no século V, afirmando que se formou uma representação de um Odisseu demagogo relacionada a um contexto de crise e desencanto com a política e com o poder das palavras (MONTIGLIO, 2011, p. 09). Montiglio ressalta a reconfiguração das características de Odisseu e a revalorização de traços que antes eram neutros ou positivos, como a sua relação com o *kérδος*:

Odisseu-o-demagogo é ávido por sucesso e recompensas. Um apreço pelo *kérδος* (vantagem, ganho) já o caracteriza na *Iliada* e na *Odisseia*, mas sem uma culpabilização. Embora *kérδος* “nunca deixe de evocar a ideia de vencer alguém de formas não particularmente heroicas”, em Homero sua conexão privilegiada com Odisseu em geral não é depreciativa e pode até mesmo ser elogiosa: não é depreciativa quando Diomedes o escolhe por causa do *kérδος* (*Il.* 10.225) como seu parceiro para a expedição noturna ao acampamento troiano e é altamente elogiosa quando Atena usa o plural *kérδῶν* “para denotar a acuidade intelectual que a associa ao seu preferido.” Em contrapartida, nas

---

<sup>190</sup> No original: “by the end of the fifth century the Homeric lion was transformed into a machiavellian fox, and that this fox in turn had become the scapegoat of the Athenians. It was as if the Athenians felt that by tearing Odysseus to pieces they could purge away the curse of unscrupulous cleverness which had infected the heroism of their generation.”

<sup>191</sup> No original: “l’Ulysse de l’*Odyssée* était rusé, certes, mais vaillant et charmant. Il est encore traité avec indulgence dans les pièces d’Eschyle et dans les plus anciennes pièces d’Euripide. Il l’est aussi dans l’*Ajax* de Sophocle, pièce également ancienne, où Ulysse se montre mesuré et humain. Puis, avec les pièces de l’époque des sophistes, tout change. [...] Le héros de la ruse et de l’adresse se charge donc, au cours de ces vingt ans, de toutes les rancunes qu’avait soulevées dans Athènes l’influence des sophistes.”

tragédias do século V o vínculo de Odisseu com o κέρδος e em geral com o sucesso carrega um estigma, como ao longo do *Filoctetes* de Sófocles (MONTIGLIO, 2011, pp. 10-1).<sup>192</sup>

Nesse quadro de valoração negativa de Odisseu, encontramos não só associações desfavoráveis com os sofistas como também condenações de Odisseu em textos sofísticos, como a *Defesa de Palamedes* de Górgias.

Fontes contemporâneas como o *Filoctetes* de Sófocles “sobrepunham” os sofistas em Odisseu por causa de seu comprometimento com a linguagem. Como a conexão pretendia ser depreciativa para ambos, os sofistas podem ter buscado melhorar sua imagem condenando intensamente o personagem que era associado com eles de forma insultuosa. Ainda mais porque seus pupilos em potencial provavelmente reprovavam Odisseu (MONTIGLIO, 2011, p. 07).<sup>193</sup>

Para Montiglio, esses discursos negativos de sofistas atestam a popularidade da visão hostil de Odisseu na época e representam uma busca de distanciamento de uma figura amplamente criticada.

### 3.1.1 Odisseu sofista

Nesse cenário de crise e de reavaliação do *lógos* e da política, Sófocles utiliza o Odisseu associado à *métis*, à eloquência e ao *kérδος* para abordar questões em debate na pólis sobre comunicação, verdade e valores. Easterling destaca as repetições de termos relacionados ao *lógos*

---

<sup>192</sup> No original: “Odysseus-the-demagogue is greedy for success and rewards. A liking for κέρδος (profit, gain) characterizes him already in the *Iliad* and the *Odyssey*, but with no blame attached. Though κέρδος “never ceases to evoke the idea of getting the better of someone in not particularly heroic ways,” in Homer Odysseus’ privileged connection with it on the whole is not disparaging and can even be complimentary: it is not disparaging when Diomedes chooses him for the sake of κέρδος (*Il.* 10.225) as his partner for the nighttime expedition in the Trojan camp, and is highly complimentary when Athena uses the plural κέρδη “to denote the intellectual acuity that links her and her favorite.” Conversely, in fifth-century drama Odysseus’ attachment to κέρδος and in general to success bears a stigma, as throughout Sophocles’ *Philoctetes*.”

<sup>193</sup> No original: “Contemporary sources such as Sophocles’ *Philoctetes* “superimposed” the Sophists on Odysseus because of their allegiance to language. Since the connection was meant to be disparaging to both, the Sophists might have sought to polish their image by condemning loudly the character who was insultingly paired with them. All the more so because their potential pupils were likely to disapprove of Odysseus.”

e ao dizer, afirmando que “é sobre palavras que é a peça” (EASTERLING, 1973, p. 29).<sup>194</sup> Para abordar esses temas, Sófocles elabora um Odisseu sofista, ligado à *peithó*, ao *dólos*, à relativização, ao político de atuação dúbia e à educação e ao *lógos* sofisticos. Sófocles constrói esse seu Odisseu entre os fazeres políticos e os dizeres sofistas, partindo de uma *métis* que os avizinhava no imaginário do século V. Uma relação também feita por Detienne e Vernant em seu modelo da *métis* por meio da figura de Odisseu e da imagem do polvo:

O modelo proposto é o *polytropos*, o homem de mil artifícios, o *epistrophos anthrópon*, que volta para cada um outro rosto. Para toda a tradição grega ele tem um nome, Ulisses, o *polýmetis*, aquele mesmo de quem Eustácio dizia: é um polvo. Mas o polvo não caracteriza o comportamento humano. Ele serve igualmente de modelo a uma forma de inteligência: a *polyplokon nóema*, uma inteligência em tentáculos. Esta inteligência “de polvo” manifesta-se, particularmente, em dois tipos de homens, o sofista e o político, cujas virtudes e funções na sociedade grega se opõem e se complementam, como se respondem e se diferenciam os dois planos da palavra e da ação. [...] Para o político, tomar a aparência do polvo, tornar-se *polyplokos*, não é apenas possuir um *lógos* de polvo, é mostrar-se capaz de adaptar-se às situações mais desconcertantes, de tomar tantos rostos quantas categorias sociais e espécies humanas há na cidade, de inventar as mil artimanhas que tornarão sua ação eficaz nas circunstâncias mais variadas (DETIENNE; VERNANT, 1999, p. 45).

A singularidade e o peso da caracterização de Odisseu no *Filoctetes* levaram Blundell a interpretar que o papel do *éthos* nesta peça é maior do que aquele subordinado às ações preconizado por Aristóteles na *Poética*, afirmando que “não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações” (*Poética*, 1450a20). Para Blundell,

o *éthos* de uma figura como o Odisseu no *Filoctetes* não gera simplesmente a ação nem é revelado apenas de passagem pelos seus atos. Pois o seu caráter moral poderia ter sido muito diferente sem que o desenvolvimento do enredo fosse afetado significativamente, ao passo que as mesmas ações, realizadas a partir de motivos ou princípios diferentes, poderiam ter revelado um *éthos* diferente. Como Sófocles o retrata, ele poderia estar vulnerável à acusação de Aristóteles de ser pior do que é ‘necessário’ para o enredo. Mas esta versão particular do seu *éthos* forma parte do enredo como Sófocles o concebeu (BLUNDELL, 1991, pp. 17-18).<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> No original: “words are what the play is about.”

<sup>195</sup> No original: “the *ethos* of a figure like Odysseus in *Philoctetes* does not merely generate the action, nor is it just revealed in passing by his deeds. For his moral character could have been quite different without significantly affecting the development of the plot, while the same actions, performed from different motives or principles, could have

Para compreender este Odisseu político associado ao *lógos* sofisticado, concentraremos a análise principalmente em dois momentos da peça em que ele utiliza a persuasão: o prólogo e um dos *agones* do texto, entre Odisseu e Filoctetes. No prólogo, Odisseu conjuga *métis* e *lógos* sofisticado, agindo em seus campos semânticos, com destaque para *dólos*, *kairós* e *peithó*. Como vimos, o prólogo começa com a chegada a Lemnos, e Odisseu passa do relato do abandono de Filoctetes na ilha à tarefa presente:

Od.: eu expus o maliense filho de Péas,  
encarregado de executar isso pelos mandantes.  
Ele supurava no pé com uma doença devoradora,  
quando nem de libação nem de sacrifícios  
podíamos, tranqüilos, ocupar-nos, mas, com selvagens  
insultos, ele enchia sempre todo o acampamento,  
gritando, gemendo. Ora, por que é preciso dizer isso?  
O momento não nos é para longos discursos,  
não vá ele perceber também que cheguei e lance eu por terra  
todo o plano [σόφισμα] com que penso em breve capturá-lo. (*FIL* vv. 05-14)

Odisseu apresenta a situação com o domínio organizacional do tempo característico da *métis*. Ele congrega no discurso e no plano de ação o presente, o passado e o futuro com um senso de oportunidade, de *kairós*. O momento presente é acentuado no verso 13: “o momento não nos é para longos discursos”. O futuro pressiona o presente em um sentido de urgência, e é tanto ele quanto o passado — o abandono de Filoctetes na ilha — que informam Odisseu na concepção do seu plano (σόφισμα, *sóphisma*) de captura de Filoctetes. Odisseu não pode se demorar com

---

displayed a different *ethos*. As Sophocles portrays him, he could be open to Aristotle’s charge of being worse than is ‘necessary’ for the plot. But this particular version of his *ethos* forms part of the plot as Sophocles conceived it.”

discursos para que não passe a oportunidade de êxito: como toda ação baseada na *métis*, é preciso agir rapidamente para aproveitar a ocasião, o *kairós*, e não deixá-la passar.

Montiglio afirma que Odisseu manipula o silêncio tanto quanto os discursos, sendo capaz de pôr um fim às palavras quando a ação é necessária porque o seu *lógos* “sabe se adaptar aos apelos cambiantes do tempo que determina as palavras, o silêncio e a ação” (MONTIGLIO, 2000, p. 277). O tempo desempenha um papel importante na peça: a urgência proclamada por Odisseu, os dez anos de solidão e dor de Filoctetes na ilha, os ditames da profecia de Heleno e a perspectiva de futuro entre glória e ruína definem as formas de ação dos heróis.

Odisseu começa então a instruir Neoptólemo: primeiro, ele deve se aproximar em silêncio para verificar se Filoctetes ainda habita o mesmo lugar. É na segunda instrução e no diálogo que ela engendra que Odisseu apresenta o seu *sóphisma* para conseguir o arco de Filoctetes, evidenciando a sua aproximação com o *lógos* sofisticado, a *peithó* e a *métis*.

Od.: Filho de Aquiles, é preciso para o que vieste  
que sejas nobre [*γενναῖον*], não só de corpo,  
mas se algo novo, que antes não ouviste,  
ouvires, obedece, já que estás aqui como subordinado.

Ne.: Então o que ordenas?

Od.: De Filoctetes tu precisas

a alma roubar palavras proferindo [*ψυχὴν ὅπως λόγοισιν ἐκκλέψεις λέγων*].

(*FIL* vv. 50-55)

Odisseu começa a esclarecer a maneira de agarrar Filoctetes: ela envolve nobreza, (*γενναῖος*, *gennaiós*). A escolha do termo *gennaiós* ressalta a estirpe de Neoptólemo, a quem Odisseu se dirige como filho de Aquiles: ser nobre corresponde a ser nobre em sua *phýsis* e estar à altura do pai. Odisseu utiliza *gennaiós* em relação a ser fiel aos superiores e lidar com as exigências da situação. A nobreza é utilizada aqui de maneira persuasória, o sentido da palavra sendo moldado

por Odisseu para que o filho de Aquiles lembre que está ligado a uma hierarquia e associe ser nobre a mais do que feitos em batalha. Recordemos que Aquiles se opõe fortemente à mentira; portanto, o plano de *dólos* de Odisseu requer que o jovem se afaste da sua *phýsis*. Por meio deste uso retórico de *gennaíos* e *phýsis*, Odisseu apropria-se do principal argumento contra o seu plano e utiliza-o em seu favor. Knox destaca a relação entre essa operação realizada por Odisseu e as práticas de sofistas e demagogos:

Odisseu sutilmente apresenta o papel enganoso que Neoptólemo deve representar não como ficando aquém do padrão de Aquiles, mas como se elevando acima dele, estendendo as suas estreitas dimensões de bravura física para incluir a audácia moral. Essa é, claramente, uma perversão primorosa de tudo o que a palavra *gennaíos* significa e deve ter lembrado o público precisamente daquele tipo de distorção sutil do verdadeiro significado das palavras que eles tinham ouvido tão frequentemente da parte de educadores sofistas e de demagogos ambiciosos (KNOX, 1964b, p. 48).<sup>196</sup>

Odisseu tem ciência da dificuldade da missão. É preciso conjugar *métis*, *peithó* e *kairós* nos discursos, base do seu estratagema, para superar a resistência que antecipa de Filoctetes, bem como os receios de Neoptólemo, conquistando a sua adesão. Ele introduz seu *sóphisma* com a necessidade de ser nobre, mas de outra forma, usando um *lógos* para encantar e então roubar a alma de Filoctetes. É o *lógos* sofisticado que visa por excelência aos efeitos da linguagem enquanto exercício de encantamento e domínio sobre o outro, aquela visão do poder do *lógos* que podemos encontrar no *Elogio de Helena*. Para Górgias, neste encômio, “o discurso é um tirano poderoso, que com um corpo microscópico e invisível, executa ações divinas. Consegue suprimir o medo e pôr termo à dor e despertar a alegria e intensificar a paixão” (*Elogio de Helena*, 8, p. 129).

Gastaldi defende os ecos gorgianos nos versos em que Odisseu afirma que é preciso roubar a alma com palavras. Para a autora, Sófocles compõe no Filoctetes

---

<sup>196</sup> No original: “Odysseus subtly presents the deceitful role Neoptolemos is asked to play not as falling below the Achillean standard, but as rising above it, extending its narrow dimensions of physical prowess to include moral audacity. This is of course an exquisite perversion of all that the word *gennaíos* means, and must have recalled to the audience precisely the kind of subtle distortion of the true meaning of words they had heard so often from sophistic teachers and ambitious demagogues.”

o modelo mais acabado do valor *psicagógico* da palavra. A construção *lógos psychên apatêsas* de Górgias é similar à expressão com que Odisseu começa seu discurso persuasivo (v. 55). *Apaté* e *klépto* configuram o campo semântico do engano/sedução, tal como se encontra atestado em numerosos exemplos da épica e da lírica (GASTALDI, 2004, p. 76).<sup>197</sup>

No *Elogio de Helena*, Górgias afirma que “a persuasão, quando acrescentada ao discurso, molda a alma como quer” (*Elogio de Helena*, 13, p. 130). Quando Odisseu diz que é preciso roubar a alma de Filoctetes proferindo palavras, ele ecoa a passividade da alma na concepção de Górgias. Dherbey ressalta que a segunda forma desta passividade é “a sua abertura à linguagem. [...] Para fazer agir [a paixão da linguagem] é necessário primeiramente colocar a alma em estado de receptividade, seduzi-la. O nome desta sedução por meio das palavras constitui um dos conceitos maiores no pensamento de Górgias e da sofística: é a *peithó*, a *persuasão*” (DHERBEY, 1985, p. 45). Esse componente de modelagem da receptividade da alma se evidencia conforme Odisseu segue explicando em que consiste seu *sóphisma* para roubar a alma com palavras:

Od.: Quando te perguntar quem és e de onde vens,  
diz que és filho de Aquiles, isso não debes ocultar  
e que navegas para casa, depois de abandonares a armada  
dos aqueus, odiando-os com ódio grande;  
eles que, em súplicas, invitaram-te a partir de casa,  
sustentando que essa seria a única ruína de Tróia,  
não se dignaram as armas de Aquiles  
ceder-te, quando chegaste legitimamente pedindo,  
mas ao contrário, a Odisseu entregaram; fala o que  
quiseres contra nós, as piores das piores coisas,  
pois com isso em nada me afligirás; se não cumprires

---

<sup>197</sup> No original: “el modelo más acabado del valor *psicagógico* de la palabra. La construcción *lógos psychên apatêsas* de Gorgias es similar a la expresión con que Odiseo comienza su discurso persuasivo (vs. 55). *Apaté* y *klépto* configuran el campo semántico del engaño/ seducción, tal como se encuentra atestiguado en numerosos ejemplos de la épica y la lírica.”

isso, sofrimento a todos os argivos lançarás,  
pois se o arco dele não for tomado,  
não tens como destruir a planície de Dárdano. (*FIL* vv. 56-69)

Odisseu apresenta uma história ardilosa que não é apenas mentira, mas dosificação desta com a verdade, de modo a atingir a máxima eficácia. Neoptólemo deve acentuar a sua identidade ao mesmo tempo em que falseia a sua experiência e relação com a armada grega, de forma a conquistar pela retórica a simpatia de Filoctetes. Neoptólemo deve aprender de Odisseu o poder mágico do *lógos*, parecendo ser Aquiles mas agindo como Odisseu (AUSTIN, 2011, cap. 3).<sup>198</sup>

Odisseu utiliza então a estirpe de Neoptólemo para abordar Filoctetes através da simpatia que ele tinha pelo seu velho amigo Aquiles, sabendo a importância da *phýsis* para homens como Filoctetes. Odisseu joga também com o passado, com a amargura de Filoctetes quanto aos gregos e a Odisseu em particular, ao construir para Neoptólemo uma história de injustiças e afronta que busca uma disposição empática de Filoctetes, uma benevolência e adesão inicial que o dispusesse a ouvir Neoptólemo e possibilitasse que o jovem tomasse o arco. Como aponta Cárcamo, o *sóphisma* de Odisseu contém um cálculo antecipado da situação, abarcando a necessidade e a execução do convencimento de Neoptólemo a realizar um *dólos* e a consideração da receptividade de Filoctetes, bem como da melhor forma de agir sobre ela:

o estado anímico de Filoctetes é previsto por Odisseu e, entre as mentiras e as verdades que transmite a Neoptólemo, a mais importante por seu caráter gorgiano é a de simular um ódio terrível aos Atridas e a ele mesmo. O engano de Filoctetes é assim uma exploração dolosa das possibilidades comunicativas da *apaté* do *lógos* que aproveita precisamente sua capacidade de afetar a alma pela via do *pathos* (CÁRCAMO, 2006, p. 80).<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> A edição Kindle deste livro não possui paginação, portanto é citado apenas o capítulo.

<sup>199</sup> No original: el estado anímico de Filoctetes es previsto por Odiseo y entre las mentiras y verdades que imparte a Neoptólemo la más importante por su carácter gorgiano es la de simular un odio terrible hacia los Atridas e hacia él mismo. El engaño sobre Filoctetes es así una explotación dolosa de las posibilidades comunicativas de la *apaté* del *logos* que aprovecha precisamente su capacidad de afectar el alma por la vía del *pathos*.

Em meio às instruções quanto ao engano de Filoctetes, Odisseu insere outro elemento persuasório que tem Neoptólemo como alvo, dando seguimento ao convencimento do jovem. Ele apela à responsabilidade de Neoptólemo, igualando o seu fracasso em executar o plano de Odisseu à ruína e ao sofrimento de todos os gregos, e ao seu desejo de sucesso e glória, buscando convencê-lo da necessidade do ardil.

O plano de Odisseu consiste em palavras escolhidas a partir da consideração do *kairós*. São as circunstâncias que guiam não só o seu objetivo mas também os seus elementos, que levam em conta as circunstâncias particulares de Neoptólemo, Odisseu e Filoctetes. Como vimos, o *kairós* era um princípio importante da retórica sofista e gorgiana, fundamentação de uma visão relativista baseada na *dóxa* e guia na escolha dos *lógoi* em competição.

Tendo apresentado o estratagema e antecipado a resistência ao ardil, Odisseu redobra então no seu discurso o enfoque no convencimento de Neoptólemo:

Od.: Por isso é preciso nisso mesmo seres astucioso [σοφισθῆναι]: para que  
ladrão, então, te tornes das invencíveis armas.  
Sei também que não é de tua natureza [φύσει]  
dizer essas coisas nem maquinar coisas sórdidas [τεχνᾶσθαι κακά],  
mas, certamente, é doce tirar lucro da vitória.  
Ousa: mais tarde justos [δίκαιοι] pareceremos;  
porém, agora, por uma breve parte indecorosa do dia,  
entrega-te a mim, e, depois, no tempo restante,  
sê aclamado o mais escrupuloso [εὐσεβέστατος] de todos os mortais!

(*FIL* vv. 77-85)

Observamos um Odisseu que age visando ao êxito acima da consideração da justiça dos expedientes utilizados — a escolha destes é resultado, ao contrário, da análise das necessidades das circunstâncias. Para convencer Neoptólemo a seguir o seu plano, Odisseu justifica os meios que

ele concebeu através dos fins e do *kérdos*, a vitória e a reputação que advirá dela. Blundell ressalta que a vitória é apresentada por Odisseu como motivo suficiente para que os escrúpulos sejam ignorados, pois se o plano sórdido for bem-sucedido ambos serão mais tarde considerados justos (*dikaïos*) e Neoptólemo o mais escrupuloso, pio ou probo (*eusebéstatos*) (BLUNDELL, 1987, p. 313): o êxito seria a medida não da sua ação.

Odisseu retoma o tema da *phýsis* de Neoptólemo, antecipado com fonte de resistência do jovem. Ele assume a sordidez do seu estratagema quando considerado a partir da *areté* guerreira e pede agora que o jovem se afaste da sua natureza por um breve momento, por conta da necessidade da situação. Há uma alusão aqui à flexibilidade da ação da *métis*, que decide a ação conforme o *kairós*, mas também um componente sofisticado. Ribeiro Ferreira, ao interpretar o Odisseu sofista, destaca que o saber falar e agir de acordo com a ocasião era traço fundamental da técnica de Górgias (FERREIRA, 1980, p. 129). Vidal-Naquet assinala que se constata no discurso de Odisseu no prólogo que “o vocabulário militar une-se ao que serve para caracterizar os sofistas” (VIDAL-NAQUET, 1999, p. 138): *sóphisma* (FIL v. 14), *sophisthénai* (FIL v. 77, sofismar), *technâsthai* (FIL v. 80, maquinar).

Norman Austin ressalta a importância do vocabulário na peça como chave do conflito linguístico, afirmando que ao público ateniense não escaparia a mordacidade do vocabulário presente no prólogo. Há no Filoctetes “um segundo nível de conflito, que é uma guerra de palavras. Esta peça é tanto sobre a linguagem quanto é sobre caracteres. Está situada no centro dos debates intelectuais e políticos na Atenas do século V a.C.” (AUSTIN, 2011, cap. 3).

É significativo o uso por Odisseu do termo *technâsthai* (maquinar, fabricar) para dizer que estratagemas como o seu não estão na natureza de Neoptólemo, pois é um verbo construído sobre *techné*, que significa técnica, uma habilidade adquirida. No contexto da Atenas de então, ela é justamente a antítese da *phýsis*, um artifício oposto a ela. Austin destaca a relação entre o termo *techné* e a sofística na pólis:

no século V a *techné* tinha se tornado um tópico comum de debate à medida que os sofistas e retóricos empreendiam a sua análise das várias técnicas humanas, questionando se elas eram herdadas ou podiam ser ensinadas. A técnica da retórica (chamada por Platão *techné rhetoriké*) emergiu como superior a todas as outras nas suas discussões já que o seu poder era a persuasão e todas as outras técnicas dependiam afinal de contas da persuasão. O sucesso, no tribunal assim como na política, em toda parte, dependia agora da manipulação habilidosa das pessoas através da linguagem (AUSTIN, 2011: cap. 3).<sup>200</sup>

Como antecipado por Odisseu, Neoptólemo rejeita o estratagema por ser oposto à sua *phýsis*:

Ne.: As palavras que me afligem ouvir,  
filho de Laertes, também detesto praticá-las,  
pois não fui feito para praticar nenhum artifício sórdido,  
nem eu mesmo nem, como dizem, aquele que me gerou.  
Mas estou pronto a levar o homem à força [βίαν]  
e não com astúcias [δόλοισιν]; pois ele, com um único pé,  
não poderá submeter a tantos de nós.  
Enviado a ti, na verdade, como ajudante, temo  
ser chamado traidor; prefiro, no entanto, senhor, falhar,  
agindo de modo nobre [καλῶς], a vencer sordidamente [κακῶς]. (*FIL* vv. 86-95)

Iniciando a discussão dos meios de ação, Neoptólemo sugere a *bía* como alternativa nobre, condizente com a *phýsis* do seu pai e a sua. Ele busca opor-se ao *dólos* com a mesma veemência com que Aquiles o fazia — como no Canto IX da *Ilíada*, em que Aquiles diz a Odisseu: “Como os portões do Hades me é odioso aquele homem/ que esconde uma coisa na mente/ mas diz outra” (*Ilíada*, IX, vv. 312-3) — e teme por sua reputação caso aja pela via da *peithó* enquanto *dólos* advogada por Odisseu. Blundell afirma que a recusa é uma resposta instintiva da *phýsis* guerreira,

---

<sup>200</sup> No original: “in the fifth century *techné* had become a common topic of debate as the sophists and rhetoricians undertook their analysis of the various human crafts, questioning whether they were inherited or could be taught. The craft of rhetoric (called in Plato *techné rhetoriké*) emerged as superior to all others in their arguments since its power was persuasion and all other crafts depended in the end on persuasion. Success in the court of law as in politics, everywhere success now depended on the skillful manipulation of humans through language.”

na qual há uma oposição simples entre o nobre (*kalôs*) e o mau, sórdido (*kakôs*) e a ação honesta, ainda que brutal, é sempre preferível ao engano (BLUNDELL, 1988, p. 138).

A resposta de Odisseu dá seguimento ao debate dos meios e ao convencimento de Neoptólemo, com a exaltação do poder arrebatador e eficaz das palavras:

Od.: Filho de pai honesto, eu também, quando era jovem,  
tinha a língua [γλωσσαν] ociosa, mas a mão ágil;  
mas agora, por experiência própria, vejo que para os mortais  
a língua [γλωσσαν], não as ações, tudo conduz.

Ne.: Então que outra coisa me ordenas senão mentiras dizer [ψευδῆ λέγειν]?

Od.: Digo-te que pela astúcia [δόλω] agarres Filoctetes. (*FIL* vv. 96-101)

O uso do termo *glóssa* aponta para o contraste com a mão, mas cabe destacar que o seu uso de forma cômica era recorrente nas comédias, em especial de Aristófanes, para ridicularizar um intelectual, aludindo à ideia de que falavam em uma linguagem própria (DENNISTON, 1927, pp. 120-1). Rosenbloom aponta que a imagem da *glóssa* ganhou importância no século V como elemento de crítica aos oradores, aos discursos enganosos e em benefício próprio, sendo usada para uma caracterização pejorativa da eloquência e dos seus praticantes:

A imagem da retórica como língua associa os oradores com uma parte do corpo que é incapaz de representar o corpo inteiro ou um corpo político integrado; a língua tem associações culturais com sintomas de doenças, prazeres poluentes e rituais de sacrifício. Enquanto uma pólis pode falar com uma voz coletiva, ela não pode falar com uma “língua” coletiva; conceber uma performance oral em termos da língua enfatiza a perigosa dependência da pólis de atos discursivos dos indivíduos e o seu poder de criar realidades em performances momentâneas que nulificam a experiência acumulada do passado (ROSENBLOOM, 2009, p. 200).<sup>201</sup>

---

<sup>201</sup> No original: “The trope of rhetoric as tongue associates orators with a body part that is incapable of standing for a whole body or an integrated body politic; the tongue has cultural associations with symptoms of disease, polluting pleasures, and sacrificial ritual. While a polis may speak with a collective voice, it cannot speak with a collective “tongue”; to conceive of oral performance in terms of the tongue stresses the dangerous dependence of the polis upon

Esse elogio dos discursos (literalmente língua, *glóssa*) por Odisseu, que as coloca como superiores às ações (*érga*), aproxima-o mais uma vez dos sofistas em sua exaltação do poder do *lógos* e da sua força compulsória sobre a alma. Górgias, ao considerar a sedução de Helena pelos discursos, afirma: “É possível ver como a força de persuasão prevalece; a persuasão não tem a aparência de necessidade, mas tem a sua força. O discurso persuasor da alma persuade-a e força-a a acreditar nas coisas ditas e a aprovar o que foi feito” (*Elogio de Helena*, 12, p. 130).

Falkner também ressalta a afinidade entre a confiança de Odisseu no poder dos discursos e as concepções gorgianas, especialmente a respeito da forma de ação dos discursos sobre a alma do ouvinte e da exploração pelo *lógos* das emoções com vistas ao engano e à ilusão (FALKNER, 1998, pp. 42-3). Cabe ressaltar que Górgias também exalta o poder da retórica comparando-a à feitiçaria ou magia: “Os encantamentos inspirados pelas palavras levam ao prazer e libertam da dor. Na verdade, a força do encantamento, misturando-se com a opinião da alma, sedu-la, persuade-a e a transforma por feitiçaria” (*Elogio de Helena*, 10, p. 130). Ele realiza também outra comparação, ainda mais significativa por ser mais reveladora acerca da ambivalência da ação exercida pela palavra sobre a alma:

A força do discurso em relação à disposição da alma é comparável às prescrições dos medicamentos em relação à natureza dos corpos. Assim como os diferentes medicamentos expulsam do corpo os diferentes humores e uns põem termo à doença e outros à vida, assim também de entre os discursos uns entristecem e outros alegram, uns amedrontam e outros incutem coragem nos ouvintes, outros há que envenenam e enfeitiçam a alma com uma persuasão perniciosa (*Elogio de Helena*, 14, p. 131).

Ao afirmar que quando jovem ele também preferia a violência mas que aprendera que é a língua que tudo conduz, Odisseu coloca-se como mentor frente ao jovem Neoptólemo, lembrando a figura do educador sofista. Ele oferece um *lógos* instrumentalizado, buscando mostrar-lhe o poder dos discursos e ensinar-lhe a forma de ação mais eficaz. Lembremos que a retórica sofisticada, enquanto *techné*, pode ser ensinada, ao contrário da *areté* guerreira — o *lógos* sofisticado tem um

---

individuals’ speech-acts and their power to create realities in momentary performances that nullify the accumulated experience of the past.”

caráter duplamente instrumental: é instrumento de poder e também de saber. Vaz Pinto sustenta que “na configuração do saber projecta-se uma idéia de *sophía* da qual emerge um modelo de racionalidade; na configuração do poder reflecte-se um paradigma de *Paideia* em que avulta a atenção privilegiada à questão da educação” (VAZ PINTO, 2000, p. 335).

Quando Odisseu diz que Neoptólemo deve agarrar Filoctetes pela astúcia, ele usa *dólos* (*FIL* v. 101). Portanto, ele não nega a questão da mentira levantada pelo jovem que questiona o caráter moral do plano perguntando se ele consiste em outra coisa que não *pseudé legein*, dizer mentiras, pois a astúcia que Odisseu advoga é o engano. Como ressalta Vaz Pinto, uma das acusações dirigidas aos sofistas é justamente a sua falta de compromisso com a verdade: na visão dos seus detratores,

os sofistas manipulam técnicas de engano (*apaté*), em moldes arbitrários, transmitindo nos seus discursos simulacros das realidades [...]; contribuem para a desagregação ético-política da comunidade [...]; valorizam os elementos passionais e contingentes na escolha pragmática do melhor, em vez de nortear as opções morais por princípios racionais e absolutos (VAZ PINTO, 2005, p. 17).

Neoptólemo segue discutindo os meios de ação, questionando a necessidade do uso da *peithó* enquanto *dólos*:

Ne.: Por que é preferível levá-lo pela astúcia [δόλω] a convencê-lo [πείσαντ']?

Od.: Não será convencido [πίθηται]. Pela força [βίαν] não o agarrarias.

Ne.: Que confiança tão terrível ele tem na sua força?

Od.: Flechas inevitáveis e portadoras da morte.

Ne.: Ah! Não é possível contatá-lo com coragem?

Od.: Não! A não ser que pela astúcia [δόλω] o agarres, como eu digo.

Ne.: E não julgas vergonhoso [αἰσχρὸν] dizer mentiras [ψευδῆ λέγειν]?

Od.: Não, se a mentira [ψεῦδος] traz a salvação.

Ne.: Então com que cara alguém ousa proclamar isso?

Od.: Quando se faz algo para lucro [κέρδος], não convém hesitar. (*FIL* vv. 102-111)

São expostos nesses versos três formas de ação: o *dólos*, engano (*FIL* v. 102 e v. 107); a *peithó* franca, pela verdade (*FIL* v. 102 e v. 103); a *bía*, violência (*FIL* v. 104). Neoptólemo faz uma distinção significativa entre persuasão franca e enganosa, que não havia sido estabelecida por Odisseu. Como vimos, a ambiguidade é uma característica fundamental da *peithó*, que pode ser conduzida em termos de *dólos* mas também oposta a ele, atingida por meio de um discurso franco. Odisseu nega a possibilidade de eficácia tanto da *bía* quanto da *peithó* franca. Ele considera a astúcia o único meio eficaz na presente circunstância, sendo a eficácia e o *kérdos* a medida da sua ação e não os princípios morais ou a preocupação com a verdade que inquietam Neoptólemo. Ao comentar o uso que Neoptólemo faz de *peithó* no verso 102, Webster observa que “Neoptólemo distingue claramente entre a persuasão com base nos fatos, que é permissível, e a persuasão por meio de mentiras, que não o é” (WEBSTER, 1970, p. 76).<sup>202</sup> A *areté* guerreira, como vimos, prefere a *bía* como forma de ação, mas a *peithó* pela verdade seria também condizente com a sua *phýsis*, por ser outra forma de ação honesta.

A ideia de que os discursos e a persuasão podem ser tanto benéficos quanto maléficos está presente no *Elogio de Helena* de Górgias, especialmente na comparação entre a persuasão e os medicamentos (*Elogio de Helena*, 14, p. 131), como vimos. Ela também é articulada enquanto crítica, como podemos ver no fragmento 870 de Sófocles: “a persuasão move-se rapidamente quando está movendo os homens para o mal” (Fg. 870, pp. 378-9).<sup>203</sup> Com relação às críticas aos sofistas pelo mau uso do *lógos*, Guthrie sustenta que “as duas críticas, que um sofista não é tão experto como ele crê que é, e que sua ‘expertise’ é usada para objetivos errados, alude-se de novo

---

<sup>202</sup> No original: “Neoptolemus distinguishes clearly between persuasion on the facts, which is permissible, and persuasion by lies, which is not.”

<sup>203</sup> Citado a partir da edição de fragmentos de Hugh Lloyd-Jones publicada pela Harvard University Press em 2003. Na tradução do grego para o inglês: “persuasion moves fast when it is moving men to evil.”

em um fragmento de Sófocles (97 Nauck): ‘Uma mente bem disposta com pensamentos corretos é melhor inventora que qualquer sofista’” (GUTHRIE, 1995, p. 36).

Blundell acredita que nesse ponto do prólogo “os dois pontos de vista opostos estão claros: para Odisseu, os desejáveis frutos da vitória prevalecem sobre qualquer coisa que possa interferir com a colheita de tais frutos. Neoptólemo está dividido entre duas demandas, a sua lealdade a Odisseu e ao exército [...], e o seu desejo de não fazer o que ele considera *kakós*” (BLUNDELL, 1991, pp. 189-190).<sup>204</sup> De fato, o problema prático de como conseguir o arco e Filoctetes, necessários para a conquista de Troia, instaura um problema ético em que se contrapõem um *lógos* sofisticado, instrumental e guiado pelo êxito, ligado à *peithó*, ao *dólos* e à *apaté*, e uma maneira de pensar baseada na *phýsis*, nos valores da *areté* guerreira, na nobreza das ações e da *bía* e em um *lógos* ligado à verdade, *alétheia*.

Cabe lembrar que a *métis* e o *dólos* funcionam como forma de subversão em um jogo de forças em que é dado como superior a priori aquele que possui vantagem em termos de *bía* (nesse caso, Filoctetes, por virtude do seu arco sagrado). Odisseu dirige-se pela busca do êxito, e o *dólos* é a forma de reverter a situação desfavorável e atingir o seu objetivo. Neoptólemo associa a mentira com a vergonha (*FIL* v. 108), ao passo que Odisseu associa-a com a salvação (*FIL* v. 109) e o *kérdos* (*FIL* v. 111). Nelli defende que se produz então um debate entre o vergonhoso e o proveitoso, um debate acerca da validade dos meios com relação aos fins (NELLI, 2008, p. 98). Odisseu afasta-se das considerações éticas dos meios, relativizando a verdade, a mentira, a nobreza e a justiça e subordinando os meios aos fins — como um sofista, a sua ação visa à vitória e ao *kérdos* e é guiada duplamente pelo *kairós*: é a ocasião que delimita a ação possível e que dita a necessidade de ação rápida, sem hesitação, para que não se deixe passar a oportunidade de êxito.

---

<sup>204</sup> No original: “the two opposing standpoints are clear: for Odysseus, the desirable fruits of victory overrule anything that may interfere with the reaping of such fruits. Neoptolemus is torn between two claims, his loyalty to Odysseus and the army [...], and his desire not to do what he considers *kakos*.”

Ainda não convencido, Neoptólemo indaga qual seria o *kérdos* para ele no êxito da missão, e Odisseu acrescenta outras duas valorações, após reiterar a captura de Troia:

Od.: Se fizeres isso, levarás dois prêmios.

Ne.: Quais? Pois sabendo não me negaria a fazer.

Od.: Sábio [σοφός] e também corajoso [κἀγαθός] serás aclamado ao mesmo tempo.

Ne.: Seja! Farei, abandonando todo o escrúpulo [αἰσχύνην]. (*FIL* vv. 117-120)

Odisseu realiza aqui uma manipulação retórica dos termos valorativos e dos desejos de glória do jovem Neoptólemo: ele não só promete a reputação de corajoso, associada a Aquiles, mas também a de sábio. Podlecki ressalta o papel dessa nova reputação na persuasão de Neoptólemo: “a prometida palavra de elogio nos lábios de outros por essa nova qualidade, na qual ele superará o seu pai, é suficiente para convencer Neoptólemo” (PODLECKI, 1966, p. 238).<sup>205</sup> Por seu turno, Blundell acentua a cuidadosa habilidade retórica de Odisseu na sua oferta dos dois prêmios:

Odisseu especifica dois ‘prêmios’ perfeitamente concebidos para atrair o filho de Aquiles – não prêmios materiais, mas duas virtudes, ou ao menos a reputação por elas [...]. Odisseu, aqui como em outras passagens, vê a virtude apenas em termos de reputação, como potencialmente útil em um sentido pragmático [...]. Neoptólemo quer *ser* virtuoso (86-8), mas também mostra preocupação por sua reputação moral (93). Ele é vulnerável aos ‘prêmios’ prometidos por Odisseu em ambos os pontos (BLUNDELL, 1991, p. 191).<sup>206</sup>

É preciso atentar para a operação semântica realizada por Sófocles quando utiliza sábio e corajoso, *sophós kagathós* (*FIL* v. 119), pois “na literatura grega, é comum encontrarmos o par *kalós kagathós* (o belo e o bom, o forte e o corajoso etc.) e toda a possível variação com esses

---

<sup>205</sup> No original: “the promised word of praise on others’ lips for this new quality, in which he is to surpass his father, is enough to win over Neoptolemus.”

<sup>206</sup> No original: “Odysseus specifies two ‘gifts’ perfectly designed to appeal to the son of Achilles – not material gifts, but two virtues, or at least the reputation for them [...]. Odysseus, here as elsewhere, sees virtue only in terms of reputation, as potentially useful in a pragmatic sense [...]. Neoptolemus himself wants to *be* virtuous (86-8), but also shows concern for his moral reputation (93). He is vulnerable on both counts to Odysseus’ promised ‘gifts’.”

termos. Sófocles quebra esse par da tradição e substitui o termo *kalós* pelo *sophós*, criando a expressão *sophós kagathós*” (SANTOS, 1993, p. 1142). Odisseu faz uso de uma expressão fortemente associada à *areté* guerreira, substituindo significativamente um dos termos, sem que com isso perca o apelo ao *kléos* tradicional a que almeja Neoptólemo. Austin afirma que a substituição não anula a expressão original, pois belo é um fato dada a estirpe de Neoptólemo; por outro lado, “um segundo prêmio é necessário se Neoptólemo deve ser um substituto tanto de Aquiles quanto de Odisseu. Ao prêmio tradicional, ser chamado de valoroso em face do perigo, Odisseu acrescenta um outro que nunca foi oferecido como incentivo para um herói homérico: ele deve também ser considerado esperto” (AUSTIN, 2011, cap. 3).<sup>207</sup>

*Agathós* pode ser traduzido por corajoso, virtuoso, bom, excelente, sendo usado em Homero para descrever guerreiros como Aquiles. É uma palavra, portanto, que exerce fascínio e poder sobre Neoptólemo, que quer ser e ser considerado *agathós* em termos tradicionais. Como aponta Blundell, “ele é suscetível à sugestão de Odisseu. Ele não pausa para ponderar se é realmente a *areté* de Odisseu que ele quer ter, e se é por essa *areté* que ele quer ser reconhecido” (BLUNDELL, 1991, p. 192). Odisseu atua tendo em vista a receptividade de Neoptólemo a determinados discursos, manipulando o vocabulário que exerce o fascínio mais eficaz sobre o jovem.

Com relação ao termo *sophós*, sábio, ele pode se referir à prudência e ao bom julgamento que guiam a ação correta, mas também à esperteza sofisticada de um tipo moralmente suspeito (BLUNDELL, 1991, p. 191). Dessa forma, o termo é ambíguo o bastante para possuir uma eficácia elevada, pois Neoptólemo pode ouvir o tipo de sabedoria que almeja. Austin adverte que

a nossa leitura deve incluir a relevância da peça para o clima sofisticado do seu tempo. Odisseu está ensinando Neoptólemo a refazer-se como um sofista do século V a.C.. Ele mantém diante de Neoptólemo o prêmio que fazia com que jovens aristocratas

---

<sup>207</sup> No original: “a second prize is needed if Neoptolemus is to be a surrogate both for Achilles and Odysseus. To the traditional prize, to be spoken of as valorous in the face of danger, Odysseus adds another that was never held out as an inducement to any Homeric hero: he must also be thought to be clever.”

procurassem os retóricos em grande número para estudar o novo tipo de magia chamada retórica (AUSTIN, 2011, cap. 3).<sup>208</sup>

Assim, a escolha do termo *sophós* por Sófocles é significativa, já que proferida por um Odisseu que relativiza o valor da verdade, ela carrega uma conotação tanto de desejo por outra virtude quanto de armadilha para Neoptólemo.

Após examinar a discussão de Odisseu com o jovem Neoptólemo no prólogo, é preciso analisar Odisseu em confronto com Filoctetes. Se no prólogo o debate ético parece superado com a persuasão de Neoptólemo, no *ágon* mantido com Filoctetes (*FIL* vv. 974-1080) Odisseu colide com a irredutibilidade do arqueiro ligado a valores opostos mas, ao contrário de Neoptólemo, convencido deles. Ao passo que o jovem é suscetível às distorções, aos jogos retóricos que Odisseu realiza com as palavras, Filoctetes aferra-se aos significados tradicionais da *areté* guerreira.

O *ágon* é uma “cena de debate, inspirada pelos hábitos retóricos do seu tempo e comportando, em geral, duas declamações opostas, seguidas de um intercâmbio verso a verso” (ROMILLY, 1970, p. 188).<sup>209</sup> Em sua clássica obra *L'ágon dans la tragédie grecque*, Duchemin ressalta a variedade de cenas às quais se pode aplicar o termo *ágon*, embora não se aplique a toda cena de contestação ou deliberação (DUCHEMIN, 1945, p. 39). Com relação ao Filoctetes, Duchemin identifica duas grandes cenas que merecem plenamente o nome de *ágon*: a que analisaremos entre Filoctetes e Odisseu e outra entre Filoctetes e Neoptólemo (*FIL* vv. 1302-1392). Com relação ao primeiro *ágon*, Duchemin aponta um traço particular na atitude de Odisseu ao interromper as lamentações de Filoctetes (DUCHEMIN, 1945, p. 61).

---

<sup>208</sup> No original: “our reading must include the play’s relevance to the sophistic climate of its time. Odysseus is teaching Neoptolemus to remake himself into a fifth-century sophist. He holds before Neoptolemus the prize that had young aristocrats flocking to the rhetoricians to study the new kind of magic called rhetoric.”

<sup>209</sup> No original: “scène de débat, inspirée par les habitudes rhétoriques du temps et comportant, en général, deux tirades opposées, suivies d’un échange vers à vers.”

O *ágon* em exame ocorre no terceiro episódio: Neoptólemo executou o plano de Odisseu, conquistando a confiança de Filoctetes, que lhe entregou o arco em meio a um ataque de dor violenta; Neoptólemo arrependeu-se do *dólos* e revelou o verdadeiro motivo da sua presença, ao que Filoctetes reagiu exigindo a devolução do arco. Nesse momento, como vimos, entra em cena Odisseu, revelando sua identidade como no episódio de Polifemo e assumindo a autoria do *sophísma* que enganou o arqueiro.

Fil.: Devolve, entrega-me, filho, as armas!

Od.: Isso,

nem que ele queira, não fará, mas também tu deves  
partir com elas, ou hão de te levar à força [βίᾱ]!

Fil.: A mim, ó pior dos homens e muitíssimo atrevido,  
estes vão conduzir à força [βίᾱς]?

Od.: Se não seguides por tua vontade.

Fil.: Ó terra lêmnia e o brilho todo-poderoso,  
obra de Hefesto! Deve-se, então, suportar isso,  
que esse me leve de ti à força [βίᾱ]?

Od.: Foi Zeus, que saibas, Zeus, o dominador desta terra,  
Zeus, que determinou isso; eu só o auxílio! (*FIL* vv. 981-990)

Ao encontrar-se com Odisseu, responsável por seus males presentes e passados, a reação de Filoctetes é dirigir-se a Neoptólemo e reiterar a súplica pelas armas. Contudo, é Odisseu quem responde, exigindo que Filoctetes os acompanhe a Troia e ameaçando o uso da força caso ele se negue. Novamente encontramos a oposição *peithó/bía*: Filoctetes deve concordar ou sofrer violência. Se Filoctetes antes estava em vantagem com a posse do arco e das flechas sagradas e o jogo de forças só podia ser subvertido pelos discursos concebidos através da *métis* e do *dólos*, agora que ele não mais possui as armas de Hércules Odisseu acredita estar em posição de poder ameaçar a *bía*. Filoctetes reage contra o que considera uma injustiça e um ultraje apoiando-se na própria

ilha e em Hefesto, mas Odisseu protege-se contrapondo outra divindade, Zeus, cujos desígnios expressos na profecia ele afirma estar executando.

Fil.: Ó odioso, quantas histórias encontras para dizer!

Ao colocares deuses à frente, tu fazes deles mentirosos!

Od.: Não, mas verdadeiros! O caminho deve ser seguido.

Fil.: Eu digo que não!

Od.: E eu digo que sim! Deves obedecer a isso.

Fil.: Ai de mim, infeliz. Evidentemente como escravos  
é que o pai nos gerou, não homens livres!

Od.: Não, mas semelhantes aos excelentes, com os quais  
Tróia tu precisas capturar e devastar à força.

Fil.: Jamais, nem se for preciso que eu sofra todo o mal,  
enquanto eu tiver esta alta escarpa de terra. (*FIL* vv. 991-1000)

Odisseu tenta convencer Filoctetes utilizando os argumentos da sua *phýsis*, do seu dever guerreiro em Troia e dos desígnios dos deuses. Ele decide operar com a verdade da profecia divina para exigir a obediência de Filoctetes de forma que ele os acompanhe a Troia. Esse uso do discurso pode ser entendido como uma tentativa de *peithó* franca, mas Buxton sustenta que a ameaça de violência anterior e a ênfase na autoridade e na obediência fazem com que essa tentativa de convencimento não possa ser bem uma *peithó*: “forçar alguém a ‘ser persuadido’ é fazer uma paródia da *peithó*” (BUXTON, 1982, p. 127).<sup>210</sup> Filoctetes, contudo, vê nas palavras de Odisseu apenas mentiras; ele não reconhece os desígnios divinos como verdadeiros e muito menos Odisseu como seu executor, mantendo-se portanto irredutível.

Após um longo lamento de Filoctetes, Odisseu retoma a palavra:

---

<sup>210</sup> No original: “to force someone to ‘be persuaded’ is to make a mockery of *peithó*.”

Od.: Muitas coisas teria a responder às palavras dele,  
se me fosse possível. Agora de um só discurso sou senhor [κρατῶ λόγου].  
Pois quando se precisa de um tal tipo de homem, o tal sou eu,  
e onde houver uma escolha entre homens justos e bons [δικαίων κάγαθῶν],  
não escolherás ninguém mais escrupuloso [εὐσεβῆ] que eu.  
Sem dúvida, por natureza busco vencer em tudo,  
exceto contra ti. Agora de bom grado vou afastar-me de ti.  
Soltai-o, então, não toqueis mais nele,  
deixai-o ficar. De posse dessas armas,  
para nada mais precisamos de ti. Além do mais há  
Teucro entre nós, que possui esta ciência,  
e eu, que julgo não ser pior que tu  
para dominá-las e manipulá-las.  
Para que precisamos de ti? Diverte-te andando em Lemnos!  
Nós nos vamos; e talvez o teu privilégio  
honra para mim conceda, aquela que tu devias ter. (*FIL* vv. 1047-1062)

A resposta de Odisseu começa com um autoelogio, uma defesa e exaltação do seu próprio modo de agir, condenado por Filoctetes. Ele elogia a sua relação com o *kairós* em duas frentes: por um lado, ele é o homem que sabe quando ser breve, quando fazer longos discursos e quando calar; por outro, ele é o homem que responde e se adapta às necessidades da situação. Odisseu também se apresenta como justo, bom e escrupuloso ou pio (εὐσεβής, *eusebés*), em uma passagem de leitura ambígua. No uso anterior que Odisseu fizera do termo, *eusebéstatos* (*FIL* v. 85), ele parece afirmar que ser pio é algo que deve ser deixado de lado durante o engano proposto, mas também que será uma reputação que advirá do êxito na execução do *dólos*. A sua aplicação dessas virtudes a si mesmo pode ser lida, do ponto de vista de quem se situa ao lado dos valores tradicionais da *areté* guerreira, como uma afirmação cínica ou mesmo uma zombaria (SEGAL, 1977, p. 139). Por outro lado, tendo em vista que Odisseu opera com uma relativização dos valores ligada à sofística,

subordinando-os e definindo-os pelo êxito, podemos também entender que, do seu ponto de vista, ele se considera justo, bom e pio. De fato, o seu autoelogio termina pela confirmação de que ele busca sempre a vitória.

Odisseu afirma que desistirá de vencer a irredutibilidade de Filoctetes. Ele anuncia que partirá com o arco e Neoptólemo para Troia, deixando Filoctetes sozinho na ilha sem o seu meio de sobrevivência. Essa passagem é bastante ambígua e controversa: alguns autores acreditam que Odisseu está sendo sincero e pretende realmente deixar a ilha apenas com o arco (BLUNDELL, 1991, 208n89), outros defendem que Odisseu está blefando em mais uma tentativa astuciosa de completar a missão com total êxito, ao passo que outros ainda deixam a questão em aberto (PUCCI, 2003, p. 282; SEGAL, 1977, pp. 140-1; WEBSTER, 1970, p. 134; WINNINGTON-INGRAM, 1983, p. 289). Tanto pela caracterização de Odisseu no *Filoctetes* quanto pela tentativa de manipulação retórica que se segue ao anúncio da sua decisão de partir sem Filoctetes, acreditamos que o anúncio é mais uma tentativa de *dólos* por parte de Odisseu. Como defende Austin, “quando Odisseu finge aceitar a derrota, esta é a última manobra disponível para ele em seu papel de enganador” (AUSTIN, 2011, cap. 9).<sup>211</sup>

De fato, após declarar que deixará Filoctetes para trás, Odisseu emprega uma série de truques retóricos que visam persuadir Filoctetes a ceder. Primeiramente, ele usa da zombaria para minimizar a importância de Filoctetes, que não seria mais necessário sem as suas armas (*FIL* vv. 1055-6). A mesma depreciação é reiterada no verso 1060, acrescida de um sarcástico “Diverte-te andando em Lemnos!” que ressalta o abandono ainda maior em que ficará Filoctetes, novamente sozinho, mas agora sem o seu arco. Por fim, Odisseu utiliza-se de uma dupla provocação ao afirmar que a honra que estava destinada a Filoctetes pode ser sua, de Odisseu (*FIL* vv. 1061-2): por um lado ele utiliza o *kléos* que responde aos valores guerreiros de Filoctetes; por outro, ele apela ao ódio e desprezo que Filoctetes tem por ele, buscando que Filoctetes se renda por abominar a ideia

---

<sup>211</sup> No original: “when Odysseus pretends to accept defeat, this is the last gambit available to him in his trickster role.”

de que Odisseu não só roube e use o seu arco, mas também roube a sua glória. Estas três últimas táticas retóricas buscam então produzir uma resposta emocional que altere a decisão do arqueiro.

Há no *Filoctetes* uma forte oposição entre as maneiras de pensar e agir de Odisseu e Filoctetes. Confrontado com Filoctetes, Odisseu, o homem a quem jamais faltavam expedientes para se livrar de qualquer embaraço, utiliza todo o seu arsenal tático e retórico fundado na *métis* e no *lógos* sofisticado, mas ele não é suficiente para mover a alma de Filoctetes e obter o êxito.

Assim, Sófocles utiliza um Odisseu ligado à *métis*, à experiência e às habilidades discursivas para elaborar um Odisseu associado a um modo de ação e um *lógos* sofisticado. Odisseu é posto em cena como educador sofista, buscando instruir Neoptólemo sobre o poder, os usos e as técnicas do *lógos*, e como praticante da arte retórica: por um discurso cuidadosamente concebido, ele persuade Neoptólemo a pôr em prática um *dólos* feito de palavras e construído sobre técnicas retóricas. Odisseu não opera a partir do verdadeiro e do falso, do nobre e do vergonhoso enquanto absolutos, mas com o *kérdos*, o *kairós*, o eficaz. Ele utiliza o *dólos* e a *peithó* em um *lógos* sofisticado contingente e instrumentalizado para o êxito, realizando operações vistas pelos detratores da sofística como distorções dos significados das palavras, cujo objetivo é a persuasão que age sobre a alma.

Sófocles posiciona Odisseu em oposição e embate com Filoctetes, guiado por princípios muito diferentes. O contraste entre Odisseu e Filoctetes põe em cena concepções opostas e acentua o caráter irredutível e irreconciliável do choque desses *lógoi*. Com a oposição entre Odisseu e Filoctetes, Sófocles recoloca o problema ético que parecia resolvido em favor das visões de Odisseu quando ele convenceu Neoptólemo no prólogo. É na contraposição entre as maneiras de pensar e agir de Odisseu e de Filoctetes que Sófocles constrói uma discussão acerca do problema da comunicação e da persuasão, dos poderes e limites do *lógos*, dos valores e dos efeitos da sofística na cidade.

### 3.2 O *lógos* sofisticado no *Orestes*

No *Orestes* de Eurípides também encontramos os temas dos meios de ação, do *lógos* persuasório e da questão da sofística, associados a uma discussão da política ateniense e de uma pólis em crise e a um herói enfermo e asselvajado. Com os pontos em comum, porém, Eurípides compõe um quadro diferente, em que se diluem as figuras associadas ao *lógos* sofisticado. Não há um verdadeiro embate com outro *lógos*, mas a sofística perpassa a peça como a *nótos*. Para além do âmbito do herói, que examinaremos posteriormente, ele põe em cena um Menelau *sophós* que exalta o poder dos discursos e uma assembleia em que se destacam as críticas aos discursos dúbios e oportunistas e o faccionalismo.

#### 3.2.1 A *sophía* de Menelau

Menelau identifica-se como um homem de *sophía*. Ela emerge tanto no seu vocabulário, em que o termo aparece diversas vezes, como no conteúdo e na forma do seu discurso. Sua primeira participação na peça é o que Falkner chamou de um inquérito cuidadoso (1983, p. 295) sobre as circunstâncias que ele encontra ao retornar, examinando a situação e a *nótos* de Orestes, as ações dos deuses e a conjuntura política (*OR* vv. 385-447). Esse interrogatório tem uma dupla importância. No nível do enredo, ele oferece uma gama de detalhes sobre a situação de Orestes. Em um segundo nível, define a maneira de proceder de Menelau, bem como sua forma de perceber as ações e calcular as possibilidades de êxito dos atos.

Como aponta Nathan Greenberg, “como proponente da *sophía*, Menelau aproxima-se de Orestes sem pré-julgamentos. Ele não tirou conclusões precipitadas, mas agirá conforme a situação e os seus próprios propósitos e desejos exigirem” (GREENBERG, 1962, p. 168).<sup>212</sup> Menelau *sophós* interroga Orestes para examinar o *kairós* a fim de decidir que curso de ação tomar. A *sophía* é o principal termo com que ele avalia as ações. Quando Menelau questiona Orestes sobre que

---

<sup>212</sup> No original: “As proponent of *sophia*, Menelaus comes to Orestes with no prejudice. He has jumped to no conclusions, but will act as the situation and his own purposes and desires demand.”

doença o destrói e escuta que é a *sýnesis*, é com a *sophía* que ele condena o que considera uma falta de clareza do herói:

Menelau: Que queres dizer? Sensato [σοφόν] é, certamente, o que é claro, não o que o não é. (OR v. 397)

Também quando Orestes afirma ter uma saída para a sua desgraça, Menelau fala do que é *sophós*:

Menelau: Não digas que é a morte, pois tal atitude não é sensata [σοφόν]. (OR v. 415)

Quando entra em cena Tindareu, é também com a *sophía* que Menelau avalia o que lhe é dito:

Menelau: Aos olhos dos sábios [σοφοῖς], tudo o que nasce da necessidade é escravatura. (OR v. 488)

Menelau: Não é sensata [σοφόν] a tua cólera, a que se junta a velhice. (OR v. 490)

A *sophía* também é mencionada por Orestes em uma passagem cuja integridade é muito discutida e para a qual foram sugeridas diversas emendas. Durante o seu exame, Menelau pergunta se Apolo não socorre Orestes, e este responde que ele demora porque “a divindade é assim por natureza” (OR v. 420). Logo após, Menelau pergunta quando tempo fazia desde o assassinato, e Orestes responde que seis dias. Menelau então responde:

Menelau: Como as deusas vieram depressa perseguir-te por causa do sangue materno!

Orestes: Não sou de espírito subtil, mas nasci amigo verdadeiro para os amigos. [ὄ σοφός, ἀληθής δ’ ἐς φίλους ἔφυν φίλος.] (OR vv. 423-4)

Para Falkner (1983, p. 295) e Greenberg (1962, p. 169-70), a frase de Menelau seria uma fala sofisticada apontando a contradição no discurso de Orestes em relação à velocidade da ação dos

deuses. Essa interpretação possibilitaria ler a resposta de Orestes como um reconhecimento e afastamento da *sophía* de Menelau e uma identificação alternativa com a *philia*. Como destaca Greenberg, embora Orestes permaneça uma personalidade compósita, a *philia* é um traço importante da sua caracterização e do seu modo de ação (GREENBERG, 1962, p. 170). Além disso, a oposição reforça a caracterização de Menelau como *sophós* e pouco afeito aos princípios da *philia* evocados na súplica de Orestes.

Logo após, o inquérito de Menelau passa a se ocupar mais especificamente da situação de Orestes perante a cidade, quem são seus opositores, o status da sucessão em Argos, as punições em discussão e a possibilidade de fuga. Orestes começa então a sua súplica por auxílio, mas ela é interrompida pela entrada de Tindareu antes que possamos ver os efeitos da súplica e dos argumentos de Orestes combinados com a compreensão das circunstâncias tecida por Menelau. Assim, soma-se ao cálculo de Menelau mais dois elementos: a condenação de Orestes por Tindareu e a ameaça que ele faz ao próprio Menelau antes de sair de cena:

Tindareu: Menelau, digo-te estas palavras e cumpri-las-ei: se tens em conta o meu ódio e o parentesco comigo, não evites a morte deste homem, contra a vontade dos deuses! Mas deixa que seja lapidado pelos concidadãos, ou então não ponhas pé em terras de Esparta. Fica certo de quanto ouviste, e não acolhas homens ímpios, rejeitando amigos mais piedosos! (*OR* vv. 622-8)

Após a partida de Tindareu, Eurípides retrata um forte impacto dessas palavras em Menelau, que se torna inquieto e agitado, andando de um lado para o outro.

Orestes: Menelau, por que andas às voltas, a reflectir, partilhado entre dois pensamentos que seguem dois caminhos?

Menelau: Deixa-me! Reflectindo comigo mesmo, não sei para que lado da fortuna me vire.

Orestes: Não conclusas então o teu parecer, mas escuta primeiro as minhas palavras, e decide depois.

Menelau: Fala! Realmente disseste bem! Há casos em que o silêncio será preferível à palavra. Mas há outros em que o é a palavra ao silêncio. (OR vv. 632-9)

Menelau segue avaliando a situação e as suas opções, agora com novos elementos inquietantes. A proposta de Orestes vai ao encontro do modo de proceder de Menelau, incentivando-o a aguardar todos os argumentos antes de decidir. Buscando persuadir Menelau, Orestes faz então uma súplica baseada na *philia* e no pagamento dos débitos, mas que também inclui um apelo ao interesse próprio e à busca de vantagens. Ele sugere que a ajuda em armas seria uma troca favorável para Menelau: um dia de batalha em troca dos dez anos prestados em Troia por Agamêmnon. Orestes vai além: afirma que salvar a sua vida e a de Electra seria obter vantagem ao pagar o débito do sacrifício de Ifigênia sem perder a própria filha.

Orestes: Quanto ao sacrifício de minha irmã, que Áulis recebeu, não me importo que fiques com isso! Não mates tu Hermíone. Na verdade, na situação em que estou agora, é preciso que sobre mim obtenhas vantagem, e que eu contemporize. (OR vv. 658-661)

Por fim, tendo sondado as circunstâncias de Orestes, ouvido os argumentos e a ameaça de Tindareu e considerado a súplica de Orestes, chega o momento da resposta de Menelau. Ele começa com uma aceitação do seu dever com Orestes, para em seguida negar a possibilidade de auxílio em armas:

Menelau: Orestes, eu prezo a tua pessoa e nos teus sofrimentos desejo tomar parte! E, sem dúvida, é também meu dever ajudar a suportar os infortúnios dos parentes, se a divindade me conceder força para morrer e matar os adversários! E, então, dos deuses desejo alcançar esse poder, pois regresso com um pequeno troço de amigos sobreviventes, trazendo um lenho desprovido de combatentes, depois de vaguear em infortúnios mil. Portanto, em combate, não venceríamos a Argos dos Pelasgos; mas se prevalecermos com palavras brandas [μαλθακοῖς λόγοις], então de uma esperança nos abeiramos. (OR vv. 682-693)

Primeiramente, Menelau afirma não ter força suficiente para prevalecer em combate. Sua preocupação é sobretudo com a possibilidade de obter êxito. Segundo Greenberg, o sucesso próprio é o principal critério da *sophía* de Menelau, do seu modo de proceder:

A *sophía* de Menelau é um tipo de raciocínio humano que opera de acordo com os fatores externos e o aparente. Ela manipula esses fatores externos quando pode, e seu único critério é o sucesso. Em resumo, seus objetivos são a sobrevivência e a satisfação dos próprios interesses [...]. Se ele puder ajudar Orestes sem custo para si, então as recompensas em termos de autoestima serão grandes. Contudo, a demanda convencional deve, de acordo com os princípios da *sophía*, ficar em segundo lugar, muito atrás dos sempre presentes pré-requisitos da sobrevivência, do interesse próprio e do sucesso (GREENBERG, 1962, p. 168).<sup>213</sup>

Não se trataria, portanto, somente da possibilidade de conseguir salvar Orestes, mas também do custo para si, sopesando possíveis consequências negativas como a ameaça de Tindareu e como o auxílio afetaria seus interesses, talvez mais bem servidos com outros cursos de ação. Falando para Orestes, no entanto, Menelau busca negar o auxílio em armas com a sugestão de outro tipo de ajuda, outro meio para a salvação de Orestes, mais adequado ao *kairós*: as “palavras brandas”.

Nesse princípio do seu discurso, já podemos ver os três pontos de aproximação com o Odisseu do *Filoctetes* de Sófocles apontados por Falkner: “Em sua caracterização de Menelau, Eurípides fez uso da caracterização de Odisseu no *Filoctetes*. Eles compartilham a mesma

---

<sup>213</sup> No original: “The *sophía* of Menelaus is a type of human reasoning that operates according to externals and the apparent. It manipulates these externals where it can, and its only criterion is success. In sum, its goals are survival and self-seeking satisfaction [...] If he can help Orestes at no cost to himself, then the rewards in terms of self-esteem are great. However, the conventional claim must, according to the tenets of *sophía*, take second place far behind the ever-present prerequisites of survival, self-seeking, and success.”

confiança no poder da palavra falada, o mesmo compromisso com o sucesso e a mesma habilidade de mudar com as variações das circunstâncias” (FALKNER, 1983, p. 295).<sup>214</sup>

É significativo que Menelau proponha prevalecer com o uso de palavras brandas, *μαλθακοῖς λόγοις*, o mesmo termo utilizado por Filoctetes para a forma como acredita que Odisseu buscaria obter o êxito de levá-lo para Troia:

Fil.: Então, filho, não é terrível isso, que o Laertida  
espere algum dia com palavras mansas [*λόγοισι μαλθακοῖς*]  
exibir-me, levando por nau, no meio dos argivos? (*FIL* vv. 628-630)

Na sequência do discurso, Menelau desenvolve uma explicação sobre como o *kairós* propicia esse curso de ação e de como funcionariam as “palavras brandas”, expondo uma concepção sofisticada da população e de como influenciá-la que remete ao cenário político ateniense.

Menelau: É que quando o povo resvala na cólera e se enfurece, é tal e qual um fogo violento a apagar! Mas se uma pessoa ceder, abrandando cautelosamente [*εὐλαβούμενος*] aquele que lhe resiste, enquanto aguarda a ocasião favorável [*καιρὸν*], talvez se desvaneça a ira; e se o povo reduzir a exaltação, dele obterás facilmente quanto quiseres. Tem o sentimento da piedade, como também o de grande indignação, o bem mais valioso para quem o observa e aguarda.  
Hei-de ir ter com Tindáreo e tentarei, em tua defesa, persuadi-lo [*πειῖσαι*] a ele e à cidade a que usem dignamente esse excesso de paixão.  
(*OR* vv. 696-705)

A passagem evoca as concepções sofisticadas do poder dos discursos para conseguir qualquer objetivo, explorando as emoções pelo *lógos*, conjugando *peithó* e *kairós*, moldando as almas para conquistar o êxito. A afirmação de que, com habilidade e palavras brandas, é possível obter do povo

---

<sup>214</sup> No original: “In his characterization of Menelaus, Euripides has drawn upon that of Odysseus in the *Philoctetes*. They share the same confidence in the power of the spoken word, the same commitment to success, and the same ability to change with changing circumstances.”

facilmente o que se quiser lembra também as palavras de Odisseu quando ele exalta o poder do *lógos* afirmando que “para os mortais/ a língua, não as ações, tudo conduz” (*FIL* vv. 98-9).

Menelau: Mas eu — é o que penso — tenho de salvar-te dos poderosos pela argúcia [σοφία], não pela força [βία]. Pela força, em que tu talvez penses, eu não poderei salvar-te; pois não é fácil, com uma lança, triunfar dos males que te acometem. É certo que nunca movemos a terra de Argos à brandura; agora, porém, é necessário aos sensatos [σοφοῖσι] serem escravos da sorte. (*OR* vv. 709-716)

Temos aqui um exame dos meios de ação à luz da *sophía* de Menelau, avaliados em relação ao *kairós* e ao êxito. Menelau afirma que as circunstâncias exigem o uso de outros meios, diferentes dos de sua juventude, antes de Troia, em que não utilizava a persuasão, lembrando novamente as palavras de Odisseu no *Filoctetes*: “eu também, quando era jovem,/ tinha a língua ociosa, mas a mão ágil” (*FIL* vv. 96-7). Como *sophós*, Menelau afirma utilizar a experiência para avaliar a situação e compreender a necessidade de adaptar a si e aos meios para agir sobre o momento com sucesso.

Ele opõe a eficácia da *bía* nesse caso à da *sophía* e da *peithó*, em passagem também evocativa da defesa do *lógos* de Odisseu frente a Neoptólemo. Nela, Odisseu também prevê o fracasso do uso da *bía*, mas enquanto Menelau defende a necessidade da *sophía* e da *peithó*, Odisseu defende a astúcia da *sophía* — “Por isso é preciso nisso mesmo seres astucioso [σοφισθῆναι] (*FIL* v. 77)” — e em especial a *peithó* enquanto *dólos* frente tanto à *bía* quanto à *peithó* franca:

Od.: Digo-te que pela astúcia [δόλω] agarres Filoctetes.

Ne.: Por que é preferível levá-lo pela astúcia [δόλω] a convencê-lo [πείσαντ’]?

Od.: Não será convencido [πίθηται]. Pela força [βίαν] não o agarrarias. (*FIL* vv. 101-3)

O discurso de Menelau em resposta à súplica de Orestes traz assim semelhanças significativas com a representação de Odisseu no Filoctetes, bem como acrescenta fortes traços sofisticados à sua composição. Em particular, a defesa da flexibilidade perante as circunstâncias, dos meios retóricos e da cautela no aguardo da ocasião favorável, como destacado por Cilliers:

A forma como Menelau justifica sua relutância em ajudar é reveladora. Ele argumenta que, porque tanto os deuses como os homens odeiam o excesso de veemência, a força não deve ser usada (linhas 708-709); sua única esperança está nas palavras brandas (linhas 692-693) e no aguardo do momento certo (linha 699). Menelau assim se compromete a ajudar por meio da *sophia* (linha 710), ou seja, adaptando suas ações às circunstâncias cambiantes. Com base em seu comportamento até esse ponto (e também além dele), está claro que Menelau se assemelha aos sofistas de muitas formas. Como eles, ele é um oportunista que não tem valores absolutos na vida; como eles, ele sabe se adaptar às circunstâncias e como, por sua eloquência, se manter longe de problemas. Dessa forma, é muito possível que Eurípides, ao dar a Menelau essas características, desejou mostrar a seu público um típico sofista do final do século V em ação (CILLIERS, 1991, p. 25).<sup>215</sup>

Associado à sua flexibilidade e atenção às circunstâncias, a cautela (*eulabeia*) é outro traço importante da caracterização de Menelau. Ela aparece no seu discurso como algo benéfico, um comportamento eficaz para abrandar a resistência e aguardar o *kairós* para obter o êxito (*OR* vv. 698-9). Na fala de Orestes, contudo, essa caracterização retorna duas vezes, com crescente desprezo. Logo após a conversa com Menelau, reportando-a a Pílades, é com a *eulabeia* que Orestes começa a criticar o tio:

Orestes: Foi cauteloso [εὐλαβεῖθ’], coisa que aos amigos fazem os falsos amigos. (*OR* v. 748)

---

<sup>215</sup> No original: “The way in which Menelaus justifies his unwillingness to help is revealing. He argues that because both gods and men hate over-vehemence, force should not be used (lines 708-709); in soft words lie their only hope (lines 692-693) and in waiting for the right time (line 699). Menelaus thus undertakes to render aid by means of *sophia* (line 710), i.e. by suiting his actions to changing circumstances. From his behaviour up to this point (and also beyond it) it is clear that Menelaus resembles the Sophists in many respects. Like them, he is an opportunist who has no absolute values in life; like them, he knows how to adapt to circumstances and how, by his eloquence, to stay out of trouble. It is thus quite possible that Euripides, in giving Menelaus these characteristics, wished to show his audience a typical late 5th century Sophist in action.”

Mais tarde, após sua condenação à morte pela assembleia de Argos, em que se nota a ausência física de Menelau e mesmo de uma influência sua nos bastidores, Orestes intensifica a crítica a partir da *eulabeia*, associando-a não mais a uma falta de coragem de enfrentamento, mas a um interesse político pessoal:

Orestes: Nem a cara mostrou, mas, com a esperança no ceptro, tomou a precaução [εὐλαβεῖτο] de não acudir aos amigos. (*OR* vv. 1058-9)

A *eulabeia* de Menelau é relacionada assim à atuação dúbia e oportunista e a outro traço atribuído aos políticos sofistas ao criticá-los: a busca do interesse próprio, do *kérdos*. Para Flávio Ribeiro de Oliveira, “a política de Menelau é uma política do cálculo e da prudência – é a política de um sofista, e não a de um herói trágico” (OLIVEIRA, 2001, p. 99). Como afirma Winnington-Ingram, o apelo tradicional da súplica baseada na *philia* de Orestes é confrontado com o interesse político próprio de Menelau e o seu caráter sofisticado e falha porque “Menelau é um político sofista frio e calculista que gostaria de se apropriar do trono” (WINNINGTON-INGRAM, 1969, p. 134).<sup>216</sup> Afirmando buscar a salvação de Orestes com cautela, Menelau estaria considerando não somente a possibilidade de êxito mediante o *kairós*, mas avaliando a possibilidade do seu próprio ganho, um sucesso independente do de Orestes, para conquistar poder político e vantagens pessoais, ou ao menos conservar uma posição cômoda e evitar a retaliação ameaçada por Tindareu.

### 3.2.2 O relato de uma assembleia

Temos no *Orestes* o relato de uma assembleia dos argivos, deliberando sobre o crime e o destino de Orestes e Electra, o qual é transmitido por um mensageiro. Esse relato da assembleia, trazendo à cena discursos contrapostos e o processo deliberativo da comunidade, constitui ponto importante para a compreensão da discussão dos problemas da pólis e do *lógos* na peça. A deliberação da assembleia é também um ponto central da trama de Orestes, pois o destino dos

---

<sup>216</sup> No original: “Menelaus is a cold calculating sophistical politician who would like the throne for himself.”

irmãos é apresentado desde o início como consequência da decisão da assembleia, como vemos na primeira fala de Electra no prólogo:

Electra: Decisivo é este dia em que dará o seu voto a cidade dos Argivos: se devemos morrer ambos por apedrejamento ou arremessar o gládio acerado contra a garganta. (*OR* vv. 48-51)

É importante destacar a singularidade do relato de uma assembleia no teatro grego:

Certamente, um relato de mensageiro é algo normal em uma peça de Eurípides. Mas o relato de uma assembleia é praticamente único. E ainda mais porque se trata de um relato muito longo, ocupando quase cem versos (866-956). Para encontrar uma equivalência em uma obra de teatro, precisamos pensar na comédia e, além de *Os Acarnianos*, em que não se trata de um relato, encontra-se apenas *Os Cavaleiros* (ROMILLY, 1995b, p. 145).<sup>217</sup>

O terceiro episódio começa com Electra indagando ao coro sobre o paradeiro de Orestes, que informa que ele foi ao debate dos argivos. Entra então um mensageiro declarando trazer palavras lamentáveis, que o voto decretara a morte dos irmãos.

Mensageiro: Sucedeu que eu vinha do campo, a entrar as portas da cidade, no desejo de saber o que havia a teu respeito e a respeito de Orestes. É que a teu pai sempre tive afeição e a tua casa alimentou-me a mim, que sou um homem sem recursos, mas nobre para os homens, ao seu serviço [γενναῖον φίλοις]. Então, vejo a turba avançar e sentar-se no alto, onde dizem que Dânao foi o primeiro a reunir o povo em assembleia para prestar contas de justiça a Egisto. (*OR* vv. 866-73)

Assim como o Mensageiro principia a sua participação apresentando e situando a si e ao seu relato, é preciso primeiramente examinar esse personagem e o enquadramento do seu discurso. Em primeiro lugar, a figura do mensageiro é a de uma testemunha: “Central à tarefa de autorização de si mesmo do mensageiro é a sua afirmação de ter sido uma testemunha ocular. Seu uso da

---

<sup>217</sup> No original: “Certes, un récit de messenger est chose normale dans une pièce d’Euripide. Mais le récit d’un assemblée est, lui, pratiquement unique. Et il l’est d’autant plus qu’il s’agit d’un récit fort long, occupant près de cent vers (866-956). Pour rencontrer l’équivalence dans une œuvre de théâtre, on ne peut guère penser qu’à la comédie, et, en dehors des *Acharniens*, où il ne s’agit pas d’un récit, on ne trouve que les *Cavaliers*.”

primeira pessoa figura proeminentemente nessa tarefa: ele deve explicar sua posição ou ponto de observação com relação à ação que ele relata” (BARRET, 2002, p. 73).<sup>218</sup>

Além de testemunha, o Mensageiro do *Orestes* se coloca como camponês, ligado por afeição e débito a Agamêmnon, simples mas *gennaíos* com os amigos. Reguero destaca a vinculação como elemento tradicional dos mensageiros trágicos e a posição de camponês habitualmente alheio à assembleia como ponto distintivo que forma parte do caráter agonístico do relato subsequente:

O mensageiro apresenta-se como um camponês próximo à casa de Orestes e, sobretudo, dado que sua presença na assembleia é casual (vv. 866-873), não habituado aos discursos públicos e ao manejo da palavra. O primeiro, sua vinculação com uma das partes, é uma característica de muitos mensageiros trágicos; o segundo, entretanto, a insinuação tácita de sua inexperiência oratória, é um traço mais próprio de quem intervém em um *agón* do que da figura do mensageiro, cuja função consiste essencialmente em transmitir com fidelidade o que viu (REGUERO, 2011, pp. 133-4).<sup>219</sup>

Como lembra Barret, essa afirmação de objetividade é tensionada pela condição de personagem do mensageiro trágico, fazendo do mensageiro uma voz ambígua entre o narrador e a testemunha individual que é personagem do drama: “Esse duplo status define então um aspecto central do mensageiro convencional, pois ele fala com uma voz que deve negociar as tensões que resultam de sua posição ambígua” (BARRET, 2002, p. 73.)<sup>220</sup>

---

<sup>218</sup> No original: “Central to the messenger’s task of self-authorization is his claim of having been an eyewitness. His use of the first-person figures prominently in this task: he has to explain his position or vantage point vis-à-vis the action he reports.”

<sup>219</sup> No original: “El mensajero se presenta como un campesino afín a la casa de Orestes y, sobre todo, dado que su presencia en la asamblea es casual (vv. 866-873), no habituado a los discursos públicos y al manejo de la palabra. Lo primero, su vinculación con una de las partes, es una característica de muchos mensajeros trágicos; lo segundo, en cambio, la insinuación tácita de su inexperiencia oradora, es un rasgo más propio de quien interviene en un *agón* que de la figura del mensajero, cuya función consiste esencialmente en transmitir con fidelidad lo que ha visto.”

<sup>220</sup> No original: “This double status, then, defines a central aspect of the conventional messenger, as he speaks with a voice that must negotiate the tensions that result from his ambiguous position.”

Após a apresentação da sua fala, o Mensageiro reconta a entrada de Orestes, “humilhado e quebrantado pela doença” (*OR* vv. 881), amparado por Pílates, e começa o relato da assembleia:

Mensageiro: E, quando estava completa a multidão de Argivos, um arauto levantou-se e disse: “Quem deseja declarar [Τίς χρήζει λέγειν] se Orestes deve ou não morrer, por ser matricida?” (*OR* vv. 884-7)

Essa frase com que o arauto inicia os procedimentos recebeu a atenção dos pesquisadores por evocar a fórmula ateniense. Pelling situa essa referência entre outras que reforçam os matizes de uma assembleia ateniense, em evocações aproximadas e que se juntam também a referências aos procedimentos judiciais:

O mais perto que chegamos do procedimento real é a proclamação “quem deseja falar?”; mas mesmo isso é transmutado, de forma que temos um equivalente próximo da fórmula ateniense em vez das palavras reais (Τίς χρήζει λέγειν; 885, em vez de, como em *Ach.* 45, τίς ἀγορεύειν βούλεται...). De forma semelhante, a própria assembleia não é descrita com a palavra ática natural, *ekklesia*, mas com um equivalente etimológico próximo, *ekkletos ochlos* (literalmente, uma “multidão convocada”, 612)” (PELLING, 2000, p. 165).<sup>221</sup>

No início da tragédia tivemos outra fórmula do procedimento da assembleia, quando Electra conta que “decretou esta cidade de Argos [ἔδοξε δ’ Ἄργει]” (*OR* v. 46) que os irmãos não fossem acolhidos nem que lhes dirigissem a palavra, em termos que evocam a fórmula oficial na Ática do decreto do *demos* e do Conselho: ἔδοξε τῆι βουλῆι καὶ τῶι δήμῳ (WEST, 2007, p. 184). Como afirma Matthew Wright, “a assembleia argiva é descrita em termos que não correspondem *exatamente* à assembleia ateniense mas são tão próximos que tornam uma identificação

---

<sup>221</sup> No original: “The nearest we come to real procedure is the proclamation ‘who wishes to speak?’; but even this is transmuted, so that we have a close equivalent of the Athenian formulation rather than the actual words (Τίς χρήζει λέγειν; 885, rather than, as at *Ach.* 45, τίς ἀγορεύειν βούλεται...). [...] Similarly, the assembly itself is not described in the natural Attic word, *ekklesia*, but with a close etymological equivalent, *ekkletos ochlos* (literally, a ‘called-out crowd’, 612).”

praticamente inevitável” (WRIGHT, 2008, p. 107)<sup>222</sup>, de forma que as alusões e similaridades compõem a assembleia argiva como uma versão da assembleia ateniense.

Mensageiro: Nessa altura, levanta-se Taltíbio, que com teu pai andou no saque dos Frígios. E, sempre submisso aos poderosos, falou ambigualmente, teu pai admirando, mas sem aprovar teu irmão, entrelaçando o louvou com o vitupério: acusava-o de, para os pais, estabelecer leis não honrosas! E o seu olhar, sempre brilhante, pousava nos amigos de Egisto. Com efeito, tal é a sua raça: para o lado ditoso saltam sempre os arautos! E, para eles, é amigo quem detiver o poder da cidade e ocupar as magistraturas. (*OR* vv. 887-897)

Logo no primeiro orador mencionado pelo Mensageiro vemos um retrato de críticas correntes aos políticos e aos sofistas, destacando a ambiguidade dos discursos, os interesses pessoais sobrepondo-se aos interesses da pólis, a consideração do *kairós* e do *kérdos* com uma atuação dúbia e oportunista, bem como o jogo de facções. O retrato do poder do jogo de facções subjacente já havia sido introduzido anteriormente, quando Orestes dissera a Menelau que os amigos de Egisto o insultavam e “é a eles que a cidade agora escuta” (*OR* v. 436).

Mensageiro: A seguir, discursou o príncipe Diomedes. Este concedia que te não matassem, nem a ti nem a teu irmão, mas que era piedoso [εὐσεβεῖν] condenarem-vos ao exílio. Uns aplaudiram, entendendo que falava bem, e outros não aprovaram. (*OR* vv. 889-902)

O Mensageiro então relata uma posição contrária à morte de Orestes, ainda que favorável à sua punição. É significativo que a proposta mais moderada do exílio suscita reações módicas e é em grande parte ignorada, recebendo muito menos espaço do que os discursos mais dúbios, eloquentes e estridentes. O foco do relato é a posição aristocrática de Diomedes e o apelo a uma condenação piedosa (εὐσεβής).

Mensageiro: Depois, levanta-se um homem palavroso [ἀθυρόγλωσσος], que triunfa pela temeridade, um argivo que não era argivo de verdade [Ἀργεῖος οὐκ Ἀργεῖος],

---

<sup>222</sup> No original: “the Argive assembly is described in terms which do not quite correspond to the Athenian assembly but are so close as to make an identification virtually inevitable.”

mas por compulsão, confiante no ruído e na ignara liberdade de falar [κάμαθεῖ παρρησία], hábil, enfim, para os envolver numa desgraça! É que, quando alguém deleitoso em palavras e de pensar malévolamente persuade a multidão [πείθει τὸ πλῆθος], é um grande mal para a cidade! Mas quantos, com inteligência, deliberam sempre ações nobres, ainda que não de imediato, no futuro são benéficos à cidade. E sob este ponto de vista devemos considerar aquele que chefia: pois o caso é o mesmo para o magistrado. Esse disse que te executassem a ti e a Orestes, atirando-vos com pedras! A quem queria a vossa morte, era Tindáreo que sugeria usasse tais palavras. (OR vv. 902-916)

Após dois oradores opostos nomeados, temos um orador sem nome, mas fartamente descrito em termos negativos pelo Mensageiro, reunindo diversas críticas à degradação política. Aqui, o foco é ainda maior na relação perniciosa do orador com os discursos. O *athuroglossos* (ἄθυρόγλωσσος), o homem sem porta na língua, exerce um discurso sem freios, desmedido, ignorante e equivalente ao ruído, que ameaça a cidade pela persuasão. Sua proposta de lapidação é obscurecida e matizada por essa longa caracterização negativa.

O retrato concentra-se no perfil de um orador sem valores ou refinamento, perigoso e hábil em causar reações e persuadir pela audácia das palavras, um retrato que D. M. Carter aponta como uma caricatura corrente: “o *athuroglossos* pode ser considerado uma caricatura de um dos “novos políticos” da era em que a peça foi escrita” (CARTER, 2013, p. 45).<sup>223</sup> Nesse sentido, Chapouthier apontou no argivo que não era argivo de verdade e incitou os cidadãos a uma punição violenta uma referência ao demagogo Cleofonte, hábil retórico de origem trácia por parte de mãe que foi acusado de ser inscrito no rol de cidadãos de forma fraudulenta e atuou na exortação da guerra na assembleia ateniense (CHAPOUTHIER, 1973, p. 08).

Cabe destacar o uso de *parrhesia* na descrição do orador da turba como uma ocorrência significativa do termo em sentido negativo:

---

<sup>223</sup> No original: “the *athuroglossos* may be taken as a caricature of one of the “new politicians” of the era in which the play was written.”

*parrhêsia* pode, por si mesmo, ser usado como um simples termo descritivo, por exemplo de uma prática comumente associada com a democracia, que pode ser avaliada como algo bom ou ruim, dependendo das visões do orador. Dada a frequência do termo em autores que endossam a prática política democrática (por exemplo, Eurípides, Demóstenes), sua avaliação tende a ser positiva com mais frequência que negativa em nossas fontes do século V e IV. Contudo, uma primeira ocorrência decididamente negativa é encontrada no *Orestes* de Eurípides, no discurso do mensageiro descrevendo os procedimentos legais contra Orestes (ROSEN; SLUITER, 2004, p. 04).<sup>224</sup>

Na fala do Mensageiro, essa prática constituinte e valor positivo na democracia é valorada negativamente como uma conduta ignara. O retrato do *athuroglossos* e as críticas ao seu *lógos* compõem o quadro de uma assembleia tomada por paixões e interesses velados, influenciada por oradores inadequados, oportunistas e perniciosos. Easterling também destaca o papel nesse quadro dos discursos inflamados, que tomam aparência persuasória, e dos conluios de facções, afirmando que o trecho oferece “uma forte impressão de como um orador fanático (ou seu porta-voz) pode influenciar o sentimento popular. Mas não há condenação inequívoca do povo em si” (EASTERLING, 1997, p. 31).<sup>225</sup>

De fato, ressoa o discurso de temor à manipulação das decisões democráticas, principalmente por interesses de facções e oradores inescrupulosos, encenado para uma pólis convulsionada pelo faccionalismo e cuja assembleia alguns anos antes havia sido persuadida por discursos e conluios a aprovar a abolição da democracia. Temos um retrato do faccionalismo e da politicagem de bastidores envolvidos nas votações, pois os dois opositores de Orestes não discursam de forma independente: Taltíbio conta com ou busca o apoio dos amigos de Egisto, enquanto o *athuroglossos* fala por influência de Tindareu. Reguero destaca o caráter parcial e

---

<sup>224</sup> No original: “*parrhêsia* may in and of itself be used as a simple descriptor, e.g. of a practice commonly associated with democracy, which may be evaluated as either a good or a bad thing depending on the views of the speaker. Given the frequent occurrence of the term in authors who endorse democratic political practice (e.g. Euripides, Demosthenes), its evaluation tends to be positive more often than negative in our fifth and fourth-century sources. However, a first occurrence in a decidedly negative sense is found in Euripides *Orestes*, in the messenger speech describing the legal proceedings against Orestes.”

<sup>225</sup> No original: “a strong impression of how a fanatical speaker (or his spokesman) can sway popular feeling. Yet there is no unequivocal condemnation of the people as such.”

simétrico da fala do Mensageiro, que apresenta os dois oradores contrários a Orestes com enfoque na caracterização negativa e nas figuras políticas por trás deles, apontando as uniões inescrupulosas:

Tanto no caso de Taltíbio como no do demagogo, o mensageiro dedica mais espaço à descrição do personagem e a mostrar sua opinião a respeito que a explicar a intervenção de cada um na assembleia. Em ambos os casos, além disso, o personagem é apresentado à sombra de outro (REGUERO, 2011, p. 137).<sup>226</sup>

A menção à atuação de Tindareu nos bastidores, incitando a defesa da lapidação, é ainda mais significativa porque concretiza em cena a promessa/ameaça feita por ele no segundo episódio, após discutir com Orestes, de fazer tudo em seu poder para influenciar a assembleia e conseguir a condenação por lapidação:

Tindareu: Hei-de dirigir-me à assembleia dos Argivos [ἔκκλητον Ἀργείων ὄχλον], hei-de levantar a cidade contra ti e tua irmã, para que, de bom grado ou não, vos aplique como castigo a lapidação. (*OR* vv. 612-4)

Sublinha-se assim o jogo político de bastidores e a subordinação da consideração do bem público ao jogo de influências, às alianças e aos interesses pessoais, como a retaliação da ofensa sentida por Tindareu, apresentados em discursos persuasórios. A isso é contrastada a independência do quarto orador:

Mensageiro: Todavia, levantou-se outro, que falou ao contrário deste. Tinha um aspecto que não era agradável, mas era homem viril, que pouco contacto tinha com a cidade e o círculo da praça pública, um lavrador [αὐτουργός] — como aqueles que, mesmo sozinhos, salvam um país — e inteligente, desejoso de entrar na liça da discussão, íntegro, e que levava uma vida irrepreensível! Esse disse que coroassem Orestes, o filho de Agamémnon, o qual quisera honrar o pai, matando uma ímpia e má mulher que retirava aos homens o direito de armarem os seus braços e de abandonarem o palácio para irem em campanha, uma vez que os homens da retaguarda seduziam as guardiãs da

---

<sup>226</sup> No original: “Tanto en el caso de Taltibio como en el del demagogo, el mensajero dedica más espacio a la descripción del personaje y a mostrar su opinión al respecto que a explicar la intervención de cada uno en la asamblea. En ambos casos, además, el personaje es presentado a la sombra de otro.”

casa, desonrando as esposas dos guerreiros. E aos homens honestos pareceu que falara bem. (*OR* vv. 918-930)

O Mensageiro enfatiza sobre o lavrador sua distância do âmbito político e dos discursos e caracteriza-o como tão irrepreensível quanto o orador anterior era malévolos. As figuras do *autourgos* e do *athuroglossos* são contrastadas na fala do Mensageiro, que descreve virtudes opostas aos defeitos do palavroso, trazendo uma crítica aos participantes habituais da política.

O *autourgos* retoma um dos argumentos do próprio Orestes na sua discussão com Tindareu de que ele teria feito um bem à cidade, impedindo que os crimes de Clitemnestra se propagassem. Porém, ele vai além e sugere que Orestes não só não deve ser punido, mas deveria ser recompensado com uma coroa. M. L. West aponta o paralelo dessa sugestão inesperada que recaracteriza um assassinato com a concessão, em 409 a.C., de uma coroa de ouro ao assassino de Frínico, um dos líderes do golpe oligárquico de 411 a.C. (WEST, 2007, p. 247).

Em seguida, o Mensageiro relata que discursou Orestes, retomando o argumento de que agiu em defesa da cidade, para impedir que às mulheres fosse permitido o assassinato dos homens. Ao contrário dos oradores anteriores, sua fala não é prefaciada por caracterizações, sendo apresentada em discurso direto. Ela é comentada na sequência pelo Mensageiro, juntamente com o relato do resultado da votação:

Mensageiro: Mas não convenceu a turba, conquanto parecesse que falara bem. Prevaleceu aquele malvado que, falando diante da multidão, preceituara que matassem teu irmão e a ti. A custo, o desventurado Orestes os persuadiu a que não morrêsseis lapidados. E prometeu contigo abandonar, hoje, a vida, dando-se à morte por suas próprias mãos. (*OR* vv. 943-9)

Novamente, o Mensageiro elogia o bem falar de um discurso que se alinha com a sua defesa de Orestes e critica a integridade do orador contrário, vencedor na persuasão. Tendo iniciado seu relato estabelecendo sua relação de afeição com a família de Orestes e sua distância da oratória política, ele o encerra mais próximo do primeiro ponto do que do segundo, tendo oferecido uma caracterização retórica da assembleia matizada pela sua defesa de Orestes e pelas críticas aos atores

do jogo político. Para Reguero, Eurípides incluiu assim a corrupção dos interesses pessoais não só na assembleia relatada, mas também no plano do próprio relato e do seu autor:

O relato do camponês-mensageiro, centrado no presente e vinculado à realidade política de Atenas, mostra que as instituições da pólis estão viciadas. A autoridade do mensageiro fica claramente estabelecida ao princípio, mas posteriormente se submete aos seus interesses e opiniões subjetivas. O discurso, em seu conjunto, se subordina à postura parcial do narrador, do mesmo modo que o discurso dos que intervêm na assembleia se submete aos seus interesses. Há dois planos, a assembleia e o relato do mensageiro, que adoecem do mesmo problema. Os interesses pessoais se impuseram aos gerais e a objetividade quase não existe (REGUERO, 2011, p. 149).<sup>227</sup>

Ao longo das suas críticas aos oradores que expõem o faccionalismo, o oportunismo e a manipulação dos discursos na assembleia, o seu próprio discurso é guiado não pelo bem da cidade, mas pelo seu apoio a Orestes e pela sua lealdade à casa de Agamêmnon que o alimentou. A enfermidade não se contém em Orestes. Ela perpassa a pólis, domina a assembleia e está presente no seu relato, recrudescendo então em Orestes e nos seus cúmplices, que logo abandonarão a promessa de suicídio feita à assembleia no crescendo de selvageria da segunda parte da peça.

### 3.3 Os heróis asselvajados e a pólis enferma

Como demonstrado, temos então dois heróis doentes e asselvajados em conflito com uma pólis em que é enfatizada uma corrupção sofisticada do *lógos*, além da presença de sofistas que buscam instruir os jovens, Neoptólemo e Orestes. Tendo analisado as concepções críticas da sofística nas representações de Odisseu, Menelau e da assembleia de Argos, é preciso agora examinar o *lógos* desequilibrado desses heróis, em que se revelam grandes diferenças entre as duas tragédias. Enquanto Orestes apresenta um *lógos* inconstante, que participa da degradação que o

---

<sup>227</sup> No original: "El relato del campesino-mensajero, centrado en el presente y vinculado con la realidad política de Atenas, muestra que las instituciones de la polis están viciadas. La autoridad del mensajero queda claramente establecida al principio, pero posteriormente se somete a sus intereses y opiniones subjetivas. El discurso en su conjunto se subordina a la postura parcial del narrador, del mismo modo que el discurso de quienes intervienen en la asamblea se somete a sus intereses. Hay dos planos, la asamblea y el relato de mensajero, que adolecen del mismo problema. Los intereses personales se han impuesto sobre los generales y la objetividad apenas existe."

cerca e é exacerbado por ela, Filoctetes tem um *lógos* inflexível que é radicalmente oposto à sofística e afeta a educação recebida de Odisseu por Neoptólemo.

O *lógos* de Filoctetes está alicerçado nos valores guerreiros, na nobre excelência da *areté*, virtude com a qual mede o valor dos demais. Por meio da *areté* e do ressentimento, ele se define em forte oposição aos Atridas e à sofística de Odisseu. Ele apresenta-se a Neoptólemo como guerreiro, “senhor das armas de Hércules” (*FIL* v. 262), aludindo aos seus feitos heroicos e à sua relação com o herói divinizado. A sua afeição à *phýsis* e ao *kléos*, a sua exaltação do que é nobre (*gennaiós*) e a sua influência oposta à de Odisseu podem ser vistas na sua primeira súplica a Neoptólemo para que o leve para casa, depois de ouvir a história falsa do jovem, no primeiro episódio:

Fil.: Então em nome do teu pai, de tua mãe, ó filho,  
em nome do que te é em casa mais amado,  
suplicante, te suplico, não me deixes tão só,  
desertado nesses males que vês  
e que ouviste habitarem em mim.  
Mas como sobrecarga aceita-me. Repugnante,  
sei que é e muito este fardo;  
mesmo assim ousa, aos nobres [*γενναίοισι*] é que  
o vergonhoso [*αἰσχρὸν*] é odioso e o honesto, glorioso [*εὐκλεές*].  
Tu, se abandonares isso, terás uma repreensão não honrosa [*καλόν*],  
se o realizares, ó filho, terás o maior prêmio de glória [*εὐκλείας*],  
se eu voltar vivo à terra do Eta.  
Vai, certamente a fadiga não será a de um dia inteiro!  
Coragem! Joga-me onde quiseres desde que me leves (*FIL* vv. 468-481)

É uma súplica marcada pelos valores da *areté*, mas também é um apelo à *phýsis* de Neoptólemo e ao seu desejo de *kléos*. Filoctetes equipara ser *gennaiós*, corajoso e digno de *kléos*

com suportar a repugnância da doença, afirmando que o contrário seria *aischrós* e *kakós*. A súplica também alude à persuasão de Neoptólemo por Odisseu, pois ambos se referem à reputação, à *phýsis* e a uma tolerância de uma breve parte do dia (*FIL* vv. 79-85), mas enquanto Odisseu pedia ao jovem que se afastasse da sua *phýsis* temporariamente e oferecia o lucro da vitória e a reputação de justo e pio após o êxito de um *dólos*, Filoctetes faz uma súplica desesperada e moral, pedindo que o jovem aja conforme a sua natureza nobre sendo corajoso e portanto merecedor de glória. Ambos utilizam o termo *gennaíos*, mas com conteúdos diferentes. Como vimos, Odisseu distorceu *gennaíos* retoricamente de forma a significar ser fiel aos superiores, obedecer a ordens e lidar com as exigências da situação (*FIL* vv. 50-4). Blundell ressalta que

os dois apelos têm uma similaridade superficial, mas Filoctetes está exortando o jovem a ter a coragem das suas convicções, enquanto Odisseu o instou a abandoná-las. A coragem requerida por Filoctetes significa suportar o “desconforto” físico da sua presença. Evitar tal desconforto foi uma das razões originais para abandoná-lo, e Odisseu colocou o prazer da vitória como uma razão para “suportar” o engano. O apelo de Filoctetes é portanto diretamente oposto aos valores de um Odisseu. (BLUNDELL, 1991, p. 199)<sup>228</sup>

Esse contraste ajuda a compor a oposição entre os *lógoi* e os valores de Odisseu e de Filoctetes, oferecendo outro modelo de ação ao jovem Neoptólemo. A *areté* guerreira de Filoctetes é a medida da honra e da desonra que ele distribui, revelando-se nas suas avaliações dos demais. Filoctetes caracteriza o ato dos Atridas e de Odisseu como vergonhoso (*FIL* vv. 265-6), chama os Atridas de perniciosos (*FIL* v. 321-2) e relaciona Odisseu com o discurso perverso, a desonestidade e a injustiça, ao passo que Aquiles é nobre (*FIL* v. 336). É significativo que essas avaliações também estejam repletas de críticas ao *lógos* sofisticado, compondo um ponto fundamental da sua distinção em relação a Odisseu. Quando Neoptólemo termina de tecer o *dólos* fabricado por

---

<sup>228</sup> No original: “the two appeals have a superficial similarity, but Philoctetes is exhorting the young man to have the courage of his convictions, whereas Odysseus urged him to abandon them. The courage demanded by Philoctetes means enduring the physical ‘discomfort’ of his presence. Avoiding such discomfort was one of the original reasons for abandoning him, and Odysseus urged the pleasure of victory as a reason for ‘enduring’ the deception. Philoctetes’ appeal is therefore directly opposed to the values of an Odysseus.”

Odisseu, enfatizando como os Atridas e Odisseu se negaram a lhe entregar as armas do seu pai Aquiles, Filoctetes mede a história através do seu julgamento dos envolvidos:

Fil.: [...] reconheço que  
estas obras vêm dos Atridas e de Odisseu.  
Sei bem que ele em qualquer discurso perverso [λόγου κακοῦ]  
com a língua tocaria e em desonestidade  
da qual não levaria a cabo nada justo [δίκαιον]. (*FIL* vv. 405-9)

Filoctetes considera plausível o *dólos* de Neoptólemo porque ele está de acordo com a valoração que faz dos Atridas e especialmente de Odisseu, a quem critica as formas de ação ardilosas e divorciadas da justiça e principalmente o seu manejo de discursos perversos. É significativo que, logo após, Filoctetes se refere ao Odisseu da língua perversa não com o epíteto e a filiação mais comuns, filho de Laertes, mas como “o filho de Sísifo vendido a Laertes” (*FIL* v. 417), em uma alusão a uma versão do mito segundo a qual Laertes teria pagado o dote de Anticleia e se casado com ela quando já estava grávida de Odisseu, filho de Sísifo (AUSTIN, 2011, cap. 5). Essa menção faz parte da degradação de Odisseu, como bastardo e ligado à figura de Sísifo, que tantas vezes enganara os deuses com suas astúcias, “não só um grande enganador mas também um dos grandes criminosos da mitologia grega, o qual vemos na *Odisseia* suportando punição eterna por sua extraordinária *hybris*” (AUSTIN, 2011, cap. 5).<sup>229</sup>

Tendo em mente a importância da *phýsis* no discurso de Filoctetes e da *areté*, a menção dessa filiação rebaixa a natureza de Odisseu enquanto o associa novamente ao *dólos*, atribuindo ao mestre dos discursos perversos uma *phýsis* vil. Essa associação entre Odisseu, uma natureza vil e *lógos* sórdido é retomada posteriormente quando Filoctetes indaga sobre os mortos em Troia:

---

<sup>229</sup> No original: “not only a great trickster but also one of the great criminals of Greek mythology whom we see in the *Odyssey* enduring eternal punishment for his extraordinary *hubris*.”

Fil.: de um homem indigno interrogarei,  
de língua [γλώσση] perigosa [δεινοῦ] e hábil [σοφοῦ], onde está agora?  
Ne.: Interrogas sobre quem senão Odisseu?  
Fil.: Não falei dele, mas havia um tal Tersites  
que não escolheria falar só uma vez, mesmo que  
ninguém lhe permitisse, sabes se ele se encontra vivo? (*FIL* vv. 439-444)

É preciso atentar para como é composta a menção a Tersites, “um paradigma do desprezível, que é introduzido de uma forma que faz com que Neoptólemo (e o público) pense imediatamente em Odisseu” (BLUNDELL, 1991, p. 196).<sup>230</sup> A referência a um homem indigno de língua (*glóssa*) perigosa (*deinós*) e hábil (*sophós*) evoca um Odisseu ligado aos discursos perversos (*FIL* v. 407) e que dissera que a língua tudo conduz (*FIL* v. 99). A introdução equipara Tersites e Odisseu em uma associação bastante desfavorável que rebaixa o segundo, pois Tersites reúne todas as características que os grandes heróis não possuem, em físico e em comportamento, e nem mesmo possui uma linhagem (POSTLETHWAITE, 1988, pp. 125-6).

A associação com Tersites degrada a figura de Odisseu, mas ocorre também outra transferência na composição dessa ligação. As palavras utilizadas para descrever Tersites não são adequadas para a sua caracterização na *Iliada*, mas sim para o Odisseu no *Filoctetes*. Austin defende que

ninguém, lendo a *Iliada*, chamaria o Tersites de Homero *deinós* ou *sophós*. Na *Iliada* ele é um personagem sórdido, a antítese de *sophós*, descrito como fisicamente deformado, desordenado na mente e no pensamento. Mas o Tersites homérico foi tomado emprestado

---

<sup>230</sup> No original: “a paradigm of the despicable, who is introduced in a way that makes Neoptolemus (and the audience) think immediately of Odysseus.”

nesta peça de forma a ser metamorfoseado em um sofista do século V a.C. (AUSTIN, 2011, cap. 5).<sup>231</sup>

Ao tornar Tersites um paradigma dos discursos hábeis, próprios de Odisseu, o caráter indigno e sórdido de Tersites é transferido para esses discursos e para o próprio personagem de Odisseu. De fato, as denúncias da vileza dos discursos hábeis e enganosos repetem-se na fala de Filoctetes. Após a passagem do marinheiro disfarçado de mercador afirmando que Odisseu vinha tomar Filoctetes à força ou pela persuasão, o arqueiro critica a falta de limites do *lógos* de Odisseu:

Fil.: Então, filho, não é terrível isso, que o Laertida  
espere algum dia com palavras mansas [λόγοισι μαλθακοῖς]  
exibir-me, levando por nau, no meio dos argivos?  
Não! Antes ouviria minha pior inimiga,  
a serpente, a que me deixou assim sem pé!  
Mas ele tudo pode dizer, tudo  
pode ousar! (*FIL* vv. 628-634)

A passagem enfatiza também outra importante característica do *lógos* de Filoctetes: a inflexibilidade, com um ódio obstinado que se desdobra em uma posição de irredutibilidade frente à persuasão. Esse traço é exacerbado posteriormente pela revelação do *dólos* de Neoptólemo, que estilhaça a confiança e o isola ainda mais dos discursos.

Ne.: Coragem! Escuta as palavras que te trago!

Fil.: Eu tenho medo. Também agi mal ao ter sido persuadido [πεισθεῖς λόγοις]  
pelas belas palavras [λόγων καλῶν] do teu discurso. (*FIL* vv. 1267-9)

---

<sup>231</sup> No original: “no one, reading the *Iliad*, would call Homer’s Thersites *deinos* or *sophos*. In the *Iliad* he is a sordid character, the antithesis of *sophos*, described as physically deformed, disorderly in mind, and disorderly in thought. But the Homeric Thersites has been loaned to this play so that he may be metamorphosed into a fifth-century sophist.”

Filoctetes lamenta sua falha em ter sido afetado pela *peithó* enganosa de Neoptólemo, mesmo após tantas críticas e alertas sobre os perigos dos discursos hábeis, e afasta-se de novas tentativas de comunicação. Como sublinha Schein, a passagem destaca um tema central da peça, “o poder enganosa e destrutivo da linguagem persuasória de Odisseu e de Neoptólemo (e da linguagem em geral)” (SCHEIN, 2013, p. 314).<sup>232</sup> Para Filoctetes, o manejo hábil dos discursos é uma armadilha e um meio de ação usado por aqueles que carecem de excelência guerreira:

Fil.: Ao menos fica sabendo isso, que os chefes do exército,  
os falsos arautos dos aqueus, sendo  
covardes na lança, são corajosos nos discursos [λόγοις]! (*FIL* vv. 1305-7)

Filoctetes, consoante os valores da *areté*, enaltece a *bía* sobre o *lógos*, retomando a discussão dos meios de ação em posição oposta à de Odisseu. No prólogo, quando Neoptólemo disse que preferia usar a *bía* ao invés do *dólos* (*FIL* vv. 90-1), Odisseu pontificou que quando era jovem tinha a língua ociosa, mas a mão ágil, e que a experiência lhe ensinara a superioridade dos discursos (*FIL* vv. 96-9). Note-se que enquanto Neoptólemo opôs a nobreza da *bía* à sordidez do *dólos* em específico, Odisseu e Filoctetes contrapuseram *bía* e *lógos*, em valorizações contrárias.

O *lógos* perigoso e perverso criticado por Filoctetes é associado por ele a uma natureza vil, carente de nobreza, sendo a *phýsis* elemento importante do seu *lógos* e da sua interação com Neoptólemo. A *areté* tem um caráter de excelência herdada, que não pode ser ensinada, apenas expressa ou não em atos nobres. Esse aspecto é evidenciado por Filoctetes quando acorda depois de um ataque agudo da *nósos*, durante o qual passara o arco a Neoptólemo, e vê com alegria que o jovem não o abandonara:

Fil.: No entanto, os Atridas não se resignaram com paciência

---

<sup>232</sup> No original: “the deceptive and destructive power of Od.’s and Ne.’s persuasive language (and of language generally)”.

a suportar isso assim, os bravos generais!  
Mas, – claro que a tua natureza [φύσις] é nobre [εὐγενής] e oriunda  
de bem nascidos [εὐγενῶν], ó filho, – tudo isso com destreza  
agüentaste, saturado não só de gritos, mas de mau cheiro! (*FIL* vv. 872-876)

Os dois usos de *eugenés*, termo relacionado a *gennaiós*, estão associados à *phýsis*, da qual Filoctetes deriva a explicação para o ato de Neoptólemo, superior ao dos “bravos” generais. A questão da excelência ligada à *phýsis* era relevante no momento da peça, em que os sofistas exaltavam o poder do ensino e se discutia se o mérito podia de fato ser ensinado e, em caso afirmativo, se o ensino contava mais do que a natureza. Romilly ressalta a importância da *phýsis* na peça:

em uma sociedade aristocrática, a virtude é inata: ela é possuída ou pelo acaso do nascimento ou mais frequentemente por hereditariedade. Ela pode também ser reforçada, na prática, pela imitação dos ancestrais. Essa é uma ideia que encontramos frequentemente em Píndaro e que Sófocles defende ainda em plena guerra do Peloponeso. Sua Electra, seu Ajax, reclamam assim para si a grandeza dos seus pais. De forma ainda mais clara, o *Filoctetes* de Sófocles mostra como, apesar da influência de Ulisses, a verdadeira natureza do filho de Aquiles se revela em toda a sua força. A palavra “natureza” retorna constantemente na peça; e a súbita decisão do jovem é dada como o triunfo das suas virtudes hereditárias (ROMILLY, 1988, p. 74).<sup>233</sup>

De fato, quando Neoptólemo por fim resolve devolver o arco a Filoctetes, o arqueiro afirma que ele mostrou a sua *phýsis*, diferente da de Odisseu:

Fil.: [...] mostraste a natureza [φύσιν], filho,  
da qual foste germinado, não de um pai Sísifo,

---

<sup>233</sup> No original: “dans une société aristocratique, la vertu est innée: on la possède ou par le hasard de la naissance ou plus souvent par hérédité. Elle peut aussi être renforcée, dans la pratique, par l’imitation des ancêtres. C’est là une idée que l’on rencontre souvent chez Pindare et que Sophocle défend encore en pleine guerre du Péloponnèse. Son Électre, son Ajax, se réclament ainsi de la grandeur de leurs pères. Plus nettement encore, le *Philoctète* de Sophocle montre comment, malgré l’influence d’Ulysse, la vraie nature du fils d’Achille se révèle dans toute sa force. Le mot de ‘nature’ revient constamment dans la pièce; et la décision soudaine du jeune homme est donnée comme le triomphe de ces vertus héréditaires.”

mas de Aquiles, de quem, enquanto entre os vivos,  
era tido como o melhor, assim como agora, entre os mortos. (*FIL* vv. 1310-1313)

Romilly propõe a relação entre essa questão no *Filoctetes* e o debate sofisticado sobre *phýsis*:

Talvez exatamente essa insistência denote em Sófocles uma necessidade de reagir contra as ideias novas que ele vira se propagar. De fato, a revolução dos sofistas está precisamente em haver exaltado o ensino em face da natureza e contra ela e em haver considerado que no contato com eles se aprendia o mérito (ROMILLY, 1988, p. 74).<sup>234</sup>

Quando Neoptólemo ignora as suas súplicas pelo arco, Filoctetes o inclui entre aqueles que odeia, para os quais deseja a morte. Entretanto, ao contrário do seu julgamento acerca dos seus outros inimigos, Filoctetes continua afirmando a boa natureza de Neoptólemo, infelizmente não expressa em atos. Mesmo antes da entrada de Odisseu e da revelação do seu papel no ardid, Filoctetes supõe que um jovem como Neoptólemo só pode agir de forma vil por meio de uma instrução vil que corrompeu sua natureza:

Fil.: Tu não és sórdido, mas, instruído por homens sórdidos,  
pareces chegar à infâmia. (*FIL* vv. 971-972)

Essa menção a uma instrução por parte de um homem sórdido que subverte a natureza nobre é seguida pela entrada de Odisseu, o que convence Filoctetes de que foi o “espírito enganoso” (*δολεραῖς*, *FIL* v. 1112) de Odisseu o responsável tanto pela sua perdição quanto pela corrupção da *phýsis* do jovem. Mesmo o engano tendo sido executado por Neoptólemo, Filoctetes coloca-o ainda como seu igual e oposto a homens como Odisseu, por força da *phýsis*:

Fil.: Ó tu que nada saudável nem livre pensas,  
de novo me enganaste, como me caçaste, tomando

---

<sup>234</sup> No original: “Peut-être cette insistance même dénote-t-elle chez Sophocle, un besoin de réagir contre les idées neuves qu’il avait vu se répandre. En effet, la révolution des sophistes est précisément d’avoir dressé, en face de la nature et contre elle, l’enseignement, et d’avoir considéré qu’à leur contact le mérite s’apprenait.”

como cobertura para ti esse menino um desconhecido para mim;  
indigno de ti, mas digno de mim,  
que nada sabia exceto fazer o que foi mandado!  
É evidente que agora suporta dolorosamente  
as faltas que ele próprio cometeu, pelas quais eu soffro.  
Mas a tua alma perversa, penetrando sempre pelas profundezas,  
a ele, que não tinha essa natureza e tampouco queria,  
ensinou bem a ser hábil em coisas perversas. (*FIL* vv. 1006-1015)

Para Filoctetes, seus males são obra do “homem multi-ardiloso” (πολυμηχάνου, *FIL* v. 1135), filho de pai Sísifo, cuja natureza sórdida resulta no vergonhoso (*aischrós*, *FIL* v. 1136, 1138) e cujos ensinamentos corrompem naturezas nobres, arrastando-as a atos vergonhosos. Aqui, o ensino rebaixa, desvirtua a excelência herdada. Lembremos que Odisseu, como educador sofista, diz no prólogo a Neoptólemo que ele precisa ousar, ouvir coisas novas e agir de novas maneiras (*FIL* vv. 50-3; vv. 79-82) e que os sofistas defendiam a capacidade de ensinar a virtude.

O jovem Neoptólemo foi no entanto exposto não só à instrução sofisticada de Odisseu, mas também ao *lógos* de Filoctetes, com seus valores opostos e suas críticas constantes aos discursos desonrosos. As palavras de Odisseu o afetaram a partir do prólogo, guiando a sua ação, mas as do arqueiro também surtiram efeito e por fim o levaram a uma crise.

Ne.: Ai, ai! O que devo eu fazer daqui em diante?

Fil.: O que há filho? Por qual discurso [λόγῳ] te desvias?

Ne.: Não sei para onde preciso dirigir uma fala duvidosa.

Fil.: E tens dúvidas de quê? Não fales, filho, coisas assim!

Ne.: Mas neste momento já me encontro neste sofrimento.

Fil.: Será que a repugnância da doença te persuadiu  
a não mais me levar como marujo?

Ne.: Tudo é repugnante, quando, a própria natureza [φύσιν]

tendo abandonado, fazem-se coisas não convenientes.

Fil.: Mas nada fora daquele que te gerou

tu fazes nem dizes ao ajudares um nobre homem.

Ne.: Indecente [αἰσχρὸς] revelar-me-ei! Isso há muito me aflige.

Fil.: Então hesito não pelo que fazes, mas pelo que dizes.

Ne.: Ó Zeus, que devo fazer? Pela segunda vez serei tomado por perverso [κακός],  
ocultando o que não devo e dizendo palavras as mais infames [αἴσχιςτ]! (vv. 895-909)

Neoptólemo não consegue mais esconder o seu dilema e o expressa em termos condizentes com o discurso do próprio Filoctetes. Ele é repugnante por ter abandonado a sua *phýsis*. A réplica de Filoctetes de que os seus atos eram dignos de Aquiles ao prometer levá-lo para casa só aumenta a vergonha do jovem, que se diz aflito com revelar-se indecente, vergonhoso (*aischrós*) e perverso (*kakós*) por ter enganado e proferido discursos infames. Ele busca então mitigar os seus atos revelando o seu verdadeiro destino, Troia, e argumentando em termos de benefícios (a cura do arqueiro e a glória em Troia, *FIL* vv. 919-20), necessidade (*FIL* vv. 921-2), o que é certo, obediência e conveniência (*FIL* vv. 925-6). Porém, tendo condenado o seu próprio *dólos* nos termos da *areté*, Neoptólemo não consegue se apoiar no justo ou na glória para convencer o arqueiro nem consegue legitimar a missão nos termos do *lógos* de Odisseu, pois Filoctetes se recusa a discutir nesse campo, respondendo sempre com a gravidade dos termos morais.

O dilema é interrompido pela entrada de Odisseu e o seu ágon com Filoctetes, após o qual Neoptólemo parece decidir partir com o arco, deixando Filoctetes em Lemnos. No entanto, ele reaparece no quarto episódio pronunciando outra decisão, embasada na justiça, na vergonha, na verdade e na condenação do *dólos*:

Od.: Não podes explicar por que trajeto

contrário caminhas assim com tamanha rapidez?

Ne.: Para reparar o que fiz de errado antes.

Od.: Alarmante o que dizes, e o erro qual foi?  
 Ne.: Aquele de ter te obedecido e a todo o exército –  
 Od.: Fizeste uma obra daquelas que não te convém?  
 Ne.: Com enganos vergonhosos [ἀπάταισιν αἰσχροῖς] e astúcias [δόλοις] um homem  
 agarrar.]  
 Od.: O quê? Oh! Será que deliberas algo novo?  
 Ne.: Nada novo, ao filho de Péas –  
 Od.: Que coisa farás? Que me invadiu um medo!  
 Ne.: De quem tomei estas armas, de volta novamente –  
 Od.: Ó Zeus, o que dirás? Não estás pensando em devolvê-las?  
 Ne.: Vergonhosamente [αἰσχροῶς] e não com justiça [δίκη] detenho-as.  
 Od.: Pelos deuses, dizes isso para injuriar a quem?  
 Ne.: Se injúria é dizer a verdade [τᾶληθῆ].  
 Od.: O que dizes, filho de Aquiles, que discurso acabas de proferir? (*FIL* vv. 1222-37)

Neoptólemo adota um discurso guiado pela *areté* para comunicar a sua decisão de reparar o erro cometido, caracterizado como vergonhoso e injusto, devolvendo o arco a Filoctetes. Ele profere uma condenação do *dólos* e da *apaté* e repudia a sua obediência a Odisseu e ao exército. Colocando a *alétheia* como valor superior, não mais subordinada ao *kairós* e ao *kérdos*, ele mostra-se verdadeiro filho de Aquiles e assim é designado por Odisseu. Neoptólemo agora se mostra convencido de que as ações e as palavras justas são superiores ao modo de ação de Odisseu *sophós*:

Od.: Tu nem falas nem fazes coisas sábias [σοφά]!  
 Ne.: Mas se são justas [δίκαια], são melhores que a sabedoria [σοφῶν].  
 (*FIL* vv. 1245-6)

Neoptólemo ainda deseja levar Filoctetes a Troia, mas passa a buscar convencê-lo por meio da *peithó* franca. Ele busca agir de forma nobre tanto em relação a Filoctetes quanto em relação aos gregos: convencer Filoctetes de forma franca a ir a Troia, onde ele será curado e obterá a glória

dos heróis, e capturar Troia como ordenado pelos desígnios dos deuses, beneficiando os gregos e obtendo o *kléos* para si próprio. O jovem opta por um *lógos* próximo ao de Filoctetes, mas não idêntico, e entra então em conflito com a inflexibilidade do arqueiro.

O *lógos* inflexível de Filoctetes percorre toda a peça: os outros personagens utilizam um arsenal de ações, tentando enganá-lo e persuadi-lo de diversas formas, forçá-lo, ordenar-lhe. Apesar de tudo, Filoctetes não cede em sua resolução de não ir a Troia de forma alguma, de não ouvir seus inimigos, de não abdicar da punição daqueles a quem odeia obstinadamente, mesmo que essas ações beneficiassem a si e aos gregos.

Quando Filoctetes acreditava que Neoptólemo o levaria para casa e o falso mercador relatou que Odisseu viria convencê-lo a ir para Troia, ele foi enfático acerca da impossibilidade de êxito da persuasão, aludindo novamente a Sísifo, que enganara Perséfone para voltar do Hades ao mundo dos vivos, como o verdadeiro pai de Odisseu:

Fil.: Serei convencido antes a voltar do Hades  
à luz depois de morto, como o pai dele. (*FIL* vv. 624-625)

Quando Odisseu busca convencê-lo dizendo que ele precisa capturar Troia com os outros excelentes, Filoctetes até mesmo ameaça o suicídio:

Fil.: Jamais, nem se for preciso que eu sofra todo o mal,  
enquanto eu tiver esta alta escarpa de terra.

Od.: O que farás?

Fil.: Esta minha cabeça imediatamente  
na rocha ferirei, tendo caído do alto do penhasco! (*FIL* vv. 999-1002)

Quando Odisseu e Neoptólemo, com o arco, se afastam e é a vez do coro de marinheiros tentar convencer Filoctetes a partir para Troia, o arqueiro afirma que nem os raios de Zeus teriam efeito e deseja novamente a morte dos que o desertaram:

Fil.: Nunca, nunca! Fica sabendo que isto é imutável,  
mesmo que o ignífero lança-raios  
venha a me fulminar com os raios de seu trovão.  
Que pereça Ílion, e todos os que  
sob ela rechaçaram  
juntura deste meu pé. (*FIL* vv. 1197-1202)

Essa irredutibilidade frente à persuasão e aos argumentos da necessidade das circunstâncias é exacerbada pela revelação do *dólos* de Neoptólemo, que afasta ainda mais Filoctetes no asselvajamento. Portanto, quando Neoptólemo tenta iniciar a *peithó* franca, ainda de posse do arco, escuta uma recusa em ouvi-lo:

Ne.: Mas queria que tu cedesses às minhas  
palavras [*πεισθῆναι λόγοις*]; se estiver dizendo algo não  
oportuno, paro.  
Fil.: Tudo dirás em vão. (*FIL* vv. 1278-80)

Neoptólemo decide então primeiro devolver o arco a Filoctetes, o que conquista a afirmação do arqueiro de que ele mostrara a natureza de Aquiles, para então tentar novamente a *peithó* franca:

Ne.: Escuta, então, as coisas que  
de ti desejo conseguir. Aos homens a sorte dada  
pelos deuses é necessário suportar.  
Mas a quantos que por vontade própria estão em aflições,  
como tu, a esses nem é justo [*δίκαιόν*] que se tenha

indulgência nem que alguém os lamente.  
Tu te tornaste selvagem [ἠγρώσαι], e não acolhes um conselheiro,  
e se alguém te adverte falando com benevolência,  
odeias como a um inimigo, considerando-o um opositor. (*FIL* vv. 1315-1323)

Neoptólemo elabora o seu discurso persuasório a partir de uma repreensão da selvageria de Filoctetes, expressa na sua inflexibilidade frente à *peithó* franca, recusando-se a ouvir um conselheiro benevolente e obstinando-se no ódio, mantendo a sua própria aflição. Ele também enfatiza a profecia divina, que traria a cura da *nósos* e o prêmio do *kléos* com a captura de Troia. Apesar de as palavras de Neoptólemo surtirem certa medida de efeito em Filoctetes, instigando um breve dilema, o arqueiro logo reitera sua posição irreduzível:

Fil.: Jamais, que nunca por minha vontade eu veja Tróia. (*FIL* v. 1392)

Filoctetes recusa-se a ceder, a deixar de lado ou adaptar os seus valores. Ele não aceita que a necessidade da situação o obrigue a cooperar com homens vis e esquecer a reparação das injustiças sofridas. Como aponta Bernard Knox, há três métodos que podem ser usados para romper a vontade heroica: *bía*, *peithó* e *dólos*. Todos eles são usados no *Filoctetes* e todos eles falham (KNOX, 1964a, pp. 119-138), de modo que “a teimosia de um homem derrotou não apenas todo o exército grego mas também a profecia de Heleno e a vontade de Zeus, que é o padrão da história” (KNOX, 1964a, pp. 138-9).<sup>235</sup>

Entre os modelos opostos oferecidos, Neoptólemo opta por uma terceira via, baseada na *alétheia*, na *phília* e na *peithó* franca. Contudo, essa terceira via no dilema ético entre o *lógos* sofisticado de Odisseu e o *lógos* nobre mas asselvajado de Filoctetes não se efetiva na tragédia, pois a selvageria de Filoctetes deixa a situação sem saída e os personagens e o enredo só são recolocados

---

<sup>235</sup> No original: “one man’s stubbornness has defeated not only the whole Greek army but also the prophecy of Helenos and the will of Zeus, which is the pattern of history.”

no caminho mítico de Troia pela intervenção *deus ex machina* de Hércules, que ordena a ida de Filoctetes.

No que concerne ao *Orestes*, a configuração das posições é muito distinta: não há esses polos opostos e bem delineados, típicos do teatro sofocleano, entre os quais oscila um jovem, mas sim diversas representações de corrupção ética e discursiva da qual o jovem Orestes também faz parte. De fato, o *lógos* de Orestes difere radicalmente do de sua contraparte asselvajada em um ponto fundamental: enquanto Filoctetes tem como importantes características sua inflexibilidade e suas convicções, Orestes é instável e apresenta um *lógos* em que se destaca a inconstância. Essas diferenças entre as posições disponíveis e as representações dos jovens são altamente significativas para as diferentes visões da pólis postas em cena por Sófocles e Eurípides, em especial em relação aos seus problemas e possíveis saídas.

É possível examinar a inconstância do *lógos* de Orestes, bem como a intensificação de sua degradação, analisando as suas falas ao longo da peça sobre o seu crime, no que chamamos de as recaracterizações do matricídio. Inicialmente, logo após acordar no primeiro episódio, Orestes caracteriza o assassinato da mãe como uma ação ímpia e vã e culpa Apolo:

Orestes: E a Lóxias censuro, visto que, induzindo-me a acção mais ímpia [ἄνοσιώτατον], com palavras me encorajou, mas com acções, não. Creio até que meu pai, se lhe perguntasse rosto a rosto se devia matar minha mãe, ele tocaria no meu queixo e havia de desfazer-se em súplicas, para que nunca a espada ferisse a garganta da que me gerou, já que ele não ia ser restituído à luz do dia, e eu, desventurado, estes males havia de passar. (*OR* vv. 285-293)

Nessa primeira qualificação do crime, feita em privado a Electra, Orestes defende-se apenas por meio da culpabilização de Apolo, condenando o ato como o mais ímpio. Ele censura o deus não tanto pelo comando, mas por não tê-lo ajudado a lidar com as consequências. São também seus males decorrentes que informam sua conjectura de que o ato teria sido desaprovado pelo pai vingado, juntamente com a ideia da inutilidade do crime por não trazer o pai de volta. É interessante

destacar que, enquanto a impiedade e a culpa de Apolo retornam outras vezes no seu discurso, Orestes nunca mais menciona a ideia de que o ato foi inútil e seria desaprovado pelo pai.

No segundo episódio, quando Orestes busca a compaixão de Menelau para convencê-lo a ajudá-lo em armas, novamente ele censura o próprio ato de forma inequívoca:

Orestes: A consciência, porque sei que pratiquei uma acção terrível [δειν'

εἰργασμένος]. (OR v. 396)

Nesse momento, Orestes acentua a culpa de Apolo, colocando-se como mero escravo dos deuses, obrigado a obedecer mesmo a comandos duvidosos:

Orestes: É Febo, porque foi ele que me ordenou que executasse a morte de minha mãe.

Menelau: Como fraco conhecedor [ἀμαθέστερός] que é da rectidão e da justiça [δίκης].

Orestes: Somos escravos dos deuses [δουλεύομεν θεοῖς], sejam como forem esses deuses.

(OR vv. 416-8)

Orestes não rejeita a acusação de Menelau, reforçando que a obediência aos designios divinos independe da índole dos deuses. Menelau usa o termo *amathés* para caracterizar o autor do ato, um termo associado a Apolo e à *sophía*, em um uso significativo:

ἀμαθία havia se tornado uma repreensão comum aos deuses na tragédia, especialmente (com oxímoro) a Apolo que tradicionalmente era σοφός [...]. Aqui, o topos é explorado de uma nova forma, caracterizando a σοφία do orador [...] e sugerindo (novamente) que Menelau duvida da “sabedoria” de Orestes, assim como da de Apolo (WILLINK, 1986, p. 154).<sup>236</sup>

---

<sup>236</sup> No original: “ἀμαθία had become a stock reproach of gods in tragedy, especially (with oxymoron) of Apollo who was traditionally σοφός [...]. Here the topos is exploited in a new way, characterizing the σοφία of the speaker [...], and suggesting (again) that Menelaus doubts Orestes’s ‘wisdom’, as well as Apollo’s.”

Logo após, ao ver Tindareu se aproximar, Orestes declara a Menelau uma intensa vergonha, suscitada por sua relação familiar com Tindareu:

Orestes: Eis que encaminha para nós Tindáreo, aquele em cuja presença mais me envergonho dos meus actos. É que também ele me criou: [...] tanto ele, como Leda; estimavam-me ambos, nada menos que aos Dioscuros! A eles, ó desditoso coração e alma minha, retribuí de uma forma que não é digna. Em que trevas hei-de ocultar o meu rosto? Que névoa hei-de erguer diante de mim, para deste ancião evitar as pupilas dos olhos? (*OR* vv. 459-469)

A entrada de Tindareu é um momento decisivo no discurso de Orestes sobre o matricídio. Tindareu condena duramente o neto e seu ato, proferindo múltiplos insultos, começando com homem ímpio, e denunciando Orestes nos termos da justiça e do *nómos* da Hélade, alertando para a necessidade de impedir “este processo selvagem e sedento de sangue”, uma bola de neve de vinganças sem fim. Ele menciona a súplica de Clitemnestra e termina seu primeiro discurso defendendo a punição de Orestes, inclusive a lapidação.

O velho Tindareu encarna o papel da tradição, embora sua defesa do *nómos* logo se revele frágil e um encolerizado Tindareu jure vingança e manipule a assembleia, participando da corrupção política e discursiva que percorre a peça. Nesse momento, porém, a intensa rejeição por parte do avô e da tradição que ele encarna e invoca surte forte efeito em Orestes, que reelabora seu discurso sobre o matricídio e formula uma resposta aos argumentos de Tindareu em termos muito distintos dos que usara até então, mas próximos aos de Tindareu, em uma reorientação retórica para defender-se e convencê-lo.

Orestes: Eu sei, sou ímpio [ἀνόσιός] por ter matado a mãe, mas piedoso [ἔσιος], certamente, a outro título, por honrar o pai. (*OR* vv. 546-7)

Como Tindareu, Orestes principia pela acusação de impiedade. Orestes novamente classifica o matricídio como ímpio, mas nessa primeira réplica introduz um novo argumento, intensificando a ideia de obediência a Apolo: o matricídio foi também um ato pio. Os termos usados

são *hósios* e *anósios*, que se referem a ações conformes ou não à ordem divina, às normas de conduta sancionadas pelos deuses em duas esferas, como destacado por Saskia Peels: para as interações entre os homens e as ações dos homens em relação aos deuses (PEELS, 2015, pp. 02-06). Com esses termos, Orestes afirma que o matricídio foi ao mesmo tempo cumprimento e transgressão dos comandos divinos, em um estratagema retórico associado aos sofistas. Como comenta West, “esse paradoxo segue o princípio dos *Dissoi Logoi* [...], que elabora a ideia heracliteana e protagoreana de que qualidades opostas podem ser afirmadas sobre alguma coisa quando considerada de diferentes pontos de vista” (WEST, 2007, p. 220)<sup>237</sup>.

Orestes passa então à réplica dos demais argumentos de Tindareu:

Orestes: Escuta como fui útil a toda a Hélade, Se, efectivamente, as mulheres chegarem a este grau de audácia de matarem os maridos, obtendo refúgio junto dos filhos, ao buscarem compaixão mostrando os peitos, nada lhes custará fazerem perecer os esposos, a pretexto de um agravo, qualquer que ele seja. Ao praticar uma acção terrível [δείν’], como tu alardeias, eu aboli este costume. À minha mãe, que eu odiava, foi com justiça [ἐνδίκως] que a matei. (*OR* vv. 565-572)

Aqui, Orestes busca refutar Tindareu sobre a justiça e o cumprimento do *nómos* da Hélade. Ele espelha o argumento de Tindareu sobre a nocividade para a Hélade de uma bola de neve de vinganças pelas próprias mãos, afirmando ter feito justiça e beneficiado a Hélade, garantindo o *nómos*, ao evitar a propagação de assassinatos dos maridos pelas esposas. Ele também contesta o argumento emocional de Tindareu sobre não ter mostrado misericórdia frente à mãe com os peitos à mostra, em referência à súplica de Clitemnestra n’*As Coéforas*, lembrando os cuidados maternos (*CO* vv. 896-8).

Temos então uma recharacterização significativa do matricídio, com uma defesa da justiça

---

<sup>237</sup> No original: “this paradox is in the spirit of the *Dissoi Logoi* [...], which elaborates on the Heraclitean and Protagorean idea that opposite qualities can be predicated of a thing when it is considered from different viewpoints.”

do ato em si e a introdução de uma ideia de bem comum buscado e alcançado com o crime. Confrontado com a rejeição do velho Tindareu, o *lógos* de Orestes oscila, ressignificando a justiça e os objetivos do ato e substituindo a autocondenação suplicante por uma defesa do que fez.

Orestes: Se eu aprovasse as ações de minha mãe, guardando silêncio, que me faria o morto? Não havia de me odiar e apavorar com as Erínias? (*OR* vv. 580-2)

Nessa reconfiguração do seu discurso sobre o matricídio, Orestes expressa um ponto de vista diametralmente oposto ao que expora antes: enquanto havia dito a Electra que achava que o pai desaprovava o matricídio e teria suplicado para que não matasse Clitemnestra, agora ele diz a Tindareu que Agamemnon o teria odiado e perseguido com as Erínias. Essa mudança, é claro, alinha-se com o objetivo retórico de compor o argumento de defesa de que, na sua situação, não haveria uma opção perfeita.

Orestes: Foste tu, ó ancião, que me arruinaste, gerando uma filha perversa! Devido à sua audácia, fui privado de meu pai, tornei-me um matricida [*μητροκτόνος*]. (*OR* vv. 585-7)

Orestes então parte para o ataque, fazendo uso de outro expediente retórico, recorrente em tragédias de Eurípides, como aponta Chapouthier: “a contra-acusação (*ἀντέγγλημα*) é um procedimento sofista caro a Eurípides” (CHAPOUTHIER, 1973, p. 55 n. 2).<sup>238</sup> Ele transfere a culpa para Clitemnestra e Tindareu, caracterizando o matricídio como inevitável. Por fim, ele dá seguimento à transferência de culpa acusando Apolo:

Orestes: Mas vês Apolo, o que habita o santuário situado no umbigo da Terra, e da sua morada dirige aos mortais palavras da maior verdade? É a ele que obedecemos em tudo quanto disse! Porque lhe obedeci, é que matei a que me deu à luz. A ele, considerai-o ímpio [*ἀνόσιον*] e matai-o! Ele é que errou, não eu. (*OR* vv. 591-596)

---

<sup>238</sup> No original: “l’accusation en retour (*ἀντέγγλημα*) est un procédé de sophiste cher à Euripide.”

Orestes tenta transferir a culpa do matricídio a Apolo, e o faz de maneira impactante, caracterizando o deus como *anósios*. Peels vê no desespero retórico de Orestes a explicação da incongruência de acusar um deus de impiedade, de inconformidade com a ordem divina: “Orestes, nessa tentativa bombástica e desesperada de se salvar, recorre a um novo argumento após o outro. O último ataque verbal contra seus acusadores é uma tentativa deliberada de ressaltar a impossibilidade da sua situação” (PEELS, 2015, p. 156).<sup>239</sup>

Portanto, no mesmo discurso perante Tindareu, Orestes admite sua impiedade e sua culpa e também as transfere a Clitemnestra, Tindareu e Apolo. Coloca-se tanto como escravo da obediência a um deus ímpio quanto como pio vingador do pai e justo defensor do bem da Hélade. Ele lança mão de uma multiplicidade de argumentos discrepantes, buscando alguma forma de convencer Tindareu e Menelau, espectador do *ágon*.

Orestes falha completamente, conseguindo apenas exacerbar a ira de Tindareu, que jura fazer todo o possível para assegurar a lapidação de Orestes e Electra. Orestes, contudo, segue buscando sua salvação por meio de Menelau, e seu discurso sobre o matricídio novamente se transforma:

Orestes: Pratiquei uma injustiça [ἀδικῶ]! Em face deste crime, devo alcançar algo de injusto [ἄδικόν] da tua parte! (*OR* vv. 646-7)

Pouco depois de afirmar que matara a mãe com justiça, Orestes recharacteriza novamente o matricídio e declara não só que praticou uma injustiça, mas que é porque seu ato foi injusto que ele obriga a ajuda de Menelau. Como ressalta West, com Menelau Orestes não discute a justiça do ato, mas lança mão de um argumento sofisticado e provocativo de que é dever de Menelau cometer uma

---

<sup>239</sup> No original: “Orestes, in this bombastic and despairing attempt to save himself, turns to ever new arguments. The final verbal attack against his accusers is a deliberate attempt to underscore the impossibility of his situation.”

injustiça para ajudar com seu crime como Agamemnon injustamente atacou Troia para ajudar Menelau com o erro de Helena (WEST, 2007, p. 227).

Depois de também falhar em convencer Menelau a ajudá-lo, Orestes encontra Pílates e com ele discute a situação e o que fazer. Quando Pílates defende que Orestes vá se defender na assembleia, Orestes novamente recaracteriza o crime em termos de justiça:

Orestes: E, aliás, o meu acto era justo [ἔνδικόν]. (*OR* v. 783)

Já em seu discurso na assembleia, Orestes busca defender seu crime em termos de honrar o pai e defender o bem e as leis da Hélade, lançando mão de apenas dois dos tantos argumentos que apresentara:

Mensageiro: Então avançou teu irmão e disse: “Senhores da terra de Ínaco, outrora Pelasgos, e mais tarde descendentes de Dânao, foi para vos defender, nada menos que a meu pai, que matei minha mãe. Se, na verdade, entre as mulheres for permitido o assassinio dos varões, apressai-vos então a morrer, ou às mulheres deveis sujeitar-vos! (*OR* vv. 931-937)

A ausência de argumentos baseados em princípios de justiça e piedade, bem como do comando divino, chamou a atenção de diversos estudiosos. Para Euben, essas ausências fazem parte da representação por parte de Eurípides de um ambiente político altamente corrompido:

A justiça não é mencionada nem satisfeita nos discursos e na assembleia, silenciada pela busca limitada dos próprios interesses políticos e pelo faccionalismo galopante. [...] Todos os oradores são corruptos e argumentam enganosamente (embora de forma semelhante), com exceção de Diomedes, cujo conselho é ignorado. O papel de Apolo no matricídio também é ignorado, como se os deuses, como a justiça, fossem inúteis na vida pública (EUBEN, 1986, p. 237).<sup>240</sup>

---

<sup>240</sup> No original: “Justice goes unmentioned and unfulfilled in the speeches and the assembly, silenced by narrow political self-seeking and rampante factionalism. [...] Every speaker is corrupt and argues speciously (though similarly), except Diomedes, whose advice is ignored. Apollo’s role in the matricide is also ignored, as if the gods, like justice, are useless in public life.”

Segundo Falkner, o discurso de Orestes não apenas se alinha com a corrupção dos demais, compondo essa representação de corrupção pervasiva, mas também evidencia a degeneração De Orestes, exacerbada pela influência dos seus dois exemplos:

A autodefesa de Orestes na assembleia democrática de Argos representa de certa forma sua aceitação do conselho de Menelau de buscar a salvação nas “palavras brandas” e da defesa de Tindareu dos benefícios do processo jurídico. Mas o discurso feito por Orestes evidencia sua própria progressiva degeneração. Ele não faz referência à justiça ou à sanção divina do matricídio; em vez disso, argumenta que matou sua mãe tanto por eles como por ele mesmo, para evitar que fossem assassinados ou escravizados pelas esposas. Seu argumento é estritamente ad hominem e, ironicamente, encaixa-se tão bem com os outros discursos proferidos que não se destaca acima de seus interesses egoístas (FALKNER, 1983, p. 296).<sup>241</sup>

Em sua busca desesperada pela salvação, Orestes tenta os meios de ação indicados por Menelau e Tindareu e escolhe seus argumentos tentando se adaptar ao público da assembleia, apelando aos interesses dos presentes. Como o jovem Neoptólemo, o jovem Orestes passa por um processo educativo na peça, especialmente pelas interações e exemplos dos dois familiares mais velhos. De forma semelhante a Odisseu, Menelau busca convencê-lo da superioridade das palavras brandas e do *lógos* cauteloso adaptado ao *kairós*.

Contudo, a posição de Orestes frente a Menelau é distinta da de Neoptólemo frente a Odisseu: enquanto Neoptólemo inicialmente defende a ação franca e a *bía* por meio dos valores heroicos, Orestes se opõe à *sophía* de Menelau pela *phília*, afirmando ser *philos* em vez de *sophós* (OR v. 424). Essa réplica, entretanto, não está calcada em um repúdio da *sophía*, mas na crença de que sua salvação depende da *bía* e que a ajuda em armas de Menelau virá pelo cumprimento dos favores da *phília*.

---

<sup>241</sup> No original: “Orestes’ self-defense at the democratic assembly of Argos represents in its own way his acceptance of Menelaus’ advice to seek salvation in “soothing words” and of Tyndareus’ advocacy of the benefits of due process. But the speech Orestes delivers is evidence of his own progressive degeneracy. He makes no reference to justice or to the divine sanction of the matricide; instead, he argues that he killed his mother as much for them as for himself, to keep them from being murdered or enslaved by their wives. His argument is strictly ad hominem, and, ironically, fits so well with the other speeches that are made that it does not stand out above their selfish interests.”

Como vimos, Orestes não se opõe ao *lógos* sofisticado e o utiliza durante suas interações com Tindareu e Menelau, mesmo ao buscar convencê-lo da necessidade da *bía*. Ele conhece o poder da retórica na assembleia e compreende-o de forma sofisticada, como podemos ver em sua discussão com Pílates sobre o julgamento da pólis:

Orestes: É terrível a multidão, quando tem cabecilhas celerados.

Pílates: Mas quando os tem dignos, toma sempre deliberações dignas. (*OR* vv. 772-3)

Ao decidir comparecer à assembleia e defender-se, o comentário de Pílates acentua essa visão sofisticada da assembleia:

Orestes: E, aliás, o meu acto era justo [ἐνδίκόν].

Pílates: Faz votos unicamente por que o seja na aparência. (*OR* v. 783-4)

Não só a assembleia seria altamente influenciável por oradores habilidosos que sabem manipular as paixões, mas a forma de persuasão se daria pela *dóxa*: a salvação de Orestes não dependeria da justiça do seu ato, mas do convencimento hábil sobre a aparência de justiça.

A participação de Orestes na assembleia é uma tentativa fracassada de buscar a salvação por meio da retórica, com mais uma recharacterização do matricídio, mas é também um momento decisivo para Orestes com relação aos seus referenciais. Orestes não apenas se depara com uma assembleia corrompida, tomada pelos interesses e pelo faccionalismo, mas também é decepcionado e desertado por seus dois familiares mais velhos, seus exemplos.

O discurso perante de Tindareu sobre a eficácia da lei torna-se uma brutal zombaria, quando primeiro ouvimos sobre o ambíguo Taltíbio, cujo discurso é concebido para conquistar o favor do grupo de Egisto; então, ouvimos que Tindareu instruiu nos bastidores um demagogo de credenciais dúbias que ele colocou para argumentar pela acusação [...]. Menelau, é claro, não está presente, mas aguarda nos bastidores que os eventos se encaminhem para seus próprios fins egoístas. O interesse pessoal está em toda parte. Neste caso, nem mesmo o mensageiro, um antigo empregado de Agamemnon, é

isento (FALKNER, 1983, p. 296).<sup>242</sup>

Para Euben, Menelau e Tindareu atuam como mentores de Orestes na peça, não tanto pelo que buscam transmitir ao jovem, mas pelos exemplos que de fato transmitem com seus discursos e ações:

Como seus parentes homens mais velhos, o tio e o avô de Orestes são de fato seus modelos e mentores. Mas o que ele aprende com eles é que argumentos aparentemente plausíveis são, em última instância, tão capciosos quanto os ideais em que se baseiam; que elaboradas objeções de princípios são meras fachadas retóricas, que desmoram ao toque do interesse (EUBEN, 1986, pp. 239-40).<sup>243</sup>

Com o tio e o avô, Orestes vê a corrupção discursiva, a fragilidade dos princípios e a ubiquidade dos interesses pessoais. Ele não encontra referenciais de outra natureza em qualquer parte. Não há princípios firmes e opostos como os encontrados no *Filoctetes*. Para Euben, a falta de referenciais encontrada pelos jovens é parte fundamental da representação e exploração da corrupção por Eurípides no *Orestes*, em que a degradação individual é elemento de uma corrupção política e intelectual generalizada:

Não há modelos divinos ou humanos para fornecer inspiração para ações e caráter nobres, nem há demarcações ou padrões firmes para fornecer orientação para cidadãos e filhos. Limites morais antigos (ao menos como encarnados nas palavras e ações de Menelau e Tindareu) estão enfraquecidos e irrelevantes; os atuais são um labirinto desconcertante que leva os jovens especialmente ao erro perverso e à violência (EUBEN, 1986, p. 225).<sup>244</sup>

---

<sup>242</sup> No original: “Tyndareus’ pedantic lecture on the efficacy of the law becomes a brutal mockery, as we hear first of the double-talking Talthybius, whose speech is designed to curry favor with the party of Aegisthus; then, of Tyndareus coaching from the sidelines a demagogue of dubious credentials whom he has put up to speak for the prosecution [...]. Menelaus is, of course, nowhere to be seen, but waits in the wings for events to work toward his own selfish ends. Self-interest is everywhere. In this case not even the messenger, an old retainer of Agamemnon, is without bias.”

<sup>243</sup> No original: “As older male relatives, Orestes’ uncle and grandfather are properly his exemplars and teachers. But what he learns from them is that seemingly plausible arguments are, in the end, as specious as the ideals they rest on; that elaborate protestations of principle are mere rhetorical façades, which collapse with the touch of interest.”

<sup>244</sup> No original: “There are no divine or human exemplars to provide inspiration for noble action and character, and no firm demarcations or standards to provide guidance for citizens and sons. Ancient moral strictures (at least as embodied

É preciso ter em mente a juventude de Orestes, Electra e Pílades, que informa suas condutas e é elemento importante das diferenças entres os doentes asselvajados no *Orestes* e no *Filoctetes*. Essa juventude do herói é ponto central da análise de Falkner sobre essa tragédia como uma peça sobre a juventude e a passagem à vida adulta, com um ponto de chegada corrompido:

A educação de Orestes ocorre durante seus enfrentamentos com Menelau, Tindareu e a assembleia argiva, e nela testemunhamos uma assimilação progressiva e bem-sucedida do seu caráter naquele de seus tutores adultos e da sociedade em geral. O comportamento de Orestes torna-se assim uma condenação não apenas dele mas também dos valores corruptos de seus antagonistas, e a peça como um todo torna-se uma espécie de visão negativa do *Filoctetes*: aqui a φύσις ignóbil e perversa de seu jovem protagonista é levada à “perfeição” apropriada sob a influência de associações corruptas (FALKNER, 1983, p. 294).<sup>245</sup>

Assim, embora a juventude e a educação aproximem Orestes de Neoptólemo, as características e os resultados dessa educação os afastam. Em relação ao processo educativo dos jovens, há grandes diferenças nos referenciais disponíveis, e o *Orestes* apresenta uma versão negativa da educação de Neoptólemo. Enquanto Sófocles apresenta o filho de Aquiles partindo dos exemplos guerreiros do pai e oscilando entre mentores opostos até por fim alcançar uma posição adulta própria baseada na *areté* e na expressão da sua *phýsis* nobre (ainda que sua nova conduta fracasse em convencer Filoctetes e salvar a armada grega), no *Orestes* Eurípides retrata uma ausência de referenciais e princípios firmes e nobres, encenando uma educação em que a degeneração somente é exacerbada por maus exemplos e pela corrupção generalizada. No *Orestes* de Eurípides, não há referencial de nobreza aristocrática nem há lugar para a exaltação da *phýsis*.

---

in the words and actions of Menelaus and Tyndareus) are shriveled and irrelevant; present ones are a baffling maze that draws the young especially into perverse error and violence.”

<sup>245</sup> No original: “The education of Orestes takes place in the course of his confrontations with Menelaus, Tyndareus and the Argive assembly, and in it we witness a progressive and successful assimilation of his character to that of his adult tutors and society at large. The behavior of Orestes thus becomes an indictment not only of him but of the corrupt values of his antagonists as well, and the play as a whole a kind of negative version of the *Philoctetes*: here the ignoble and wicked φύσις of its young protagonist is brought to its appropriate “perfection” under the influence of corrupt associations.”

Confrontado com seus mentores corruptos e essa Argos degradada, Orestes embarca em seu crescendo de degeneração e violência, decidindo matar Helena, colocar fogo no palácio e ou conquistar a ajuda de Menelau ameaçando matar Hermíone ou vingar-se de Menelau assassinando-a. No seu enfrentamento final com Menelau, Orestes faz um nova e última recaracterização do matricídio, bastante ilustrativa da sua degeneração:

Menelau: Não te bastou o sangue recente de uma mãe?

Orestes: Não me fatigarei de matar sempre as mulheres perversas [τὰς κακὰς].

(OR vv. 1589-90)

Nesse ponto, a corrupção discursiva e a selvageria de Orestes atingem seu auge. Ele encontra-se agora muito distante da sua primeira caracterização do matricídio, de um comando divino para realizar um ato ímpio e vão e da conjectura sobre a desaprovação do pai. Ele agora se mostra não só convicto do crime, mas declara que seguirá matando mulheres perversas. O ápice da selvageria de Orestes é também o ponto máximo do seu isolamento e desespero. Como aponta Euben, esse Orestes violento é um jovem desamparado, sem recursos ou referenciais:

Orestes torna-se uma fúria vingadora violenta, mas impotente. A plena extensão do isolamento de Orestes (e portanto do seu desespero) é sugerida pelo fato de que esses dois parentes homens abarcam duas gerações e representam duas cidades. É como se não houvesse tempo ou lugar em que Orestes pudesse buscar compreensão, compaixão e esclarecimento moral (EUBEN, 1986, p. 240).<sup>246</sup>

Orestes tentou diversos expedientes, buscou a *bía* invocando a reciprocidade da *phília* de Menelau, usou uma série de recursos retóricos em súplicas e tentativas de persuasão dirigidas ao tio, a Tindareu, à assembleia. Sua retórica mostrou-se ineficaz, e ele não apenas não se fez ouvir pelos parentes e pela pólis, mas foi enganado pelo tio e combatido pelo avô. Viu-se desertado e deparou-se com a corrupção generalizada e o faccionalismo. Ele recorre então a uma *bía* que não

---

<sup>246</sup> No original: “Orestes becomes a violent, but impotent, avenging fury. The full extent of Orestes’ isolation (and so his desperation) is suggested by the fact that these two male relatives span two generations and represent two cities. It is as if there were no time or place to which Orestes can look for understanding, sympathy, and moral enlightenment.”

é aquela que buscou inicialmente, mas uma violência selvagem, um crescendo de loucura e degeneração exacerbadas pelos seus contatos com aqueles que o cercam.

Como Neoptólemo, o jovem Orestes não tem posições firmes e seu *lógos* e ação são suscetíveis às circunstâncias e influências, mas sua situação é muito distinta. Doente e asselvajado como Filoctetes, desertado pelos mentores, sem referenciais e isolado pela pólis, Orestes está em uma busca desesperada pela própria salvação. Seu *lógos* inconstante reflete tanto sua juventude como o contexto dessa busca e suas turbulências, repercutindo a corrupção que o cerca e que intensifica sua degeneração.

A degeneração de Orestes é um processo que percorre a peça e é também resultado das lições que apreende. O jovem Orestes participa da corrupção discursiva da pólis e é progressivamente exacerbado por ela. Como no *Filoctetes*, o herói asselvajado leva o enredo a um impasse, que só pode ser reconciliado com o mito com a intervenção do *deus ex machina* com seus comandos divinos. No *Orestes*, esse é Apolo, que interrompe a violência e ordena uma expiação de Orestes, seguida pelo seu casamento com Hermíone e pelo começo de seu governo em Argos.

No entanto, essa similaridade enfatiza diferenças significativas entre as representações da pólis e dos seus problemas nas duas tragédias. Há no final da peça uma integração de Orestes em uma cidade corrompida, em uma culminação de um processo educativo que o alinha a essa pólis sem valores e é oposto ao encenado no *Filoctetes*:

A alusão a Neoptólemo nos versos 1654-57 (ele não desposará Hermíone como acredita) é uma forma abreviada de comunicar uma negação do mito que Sófocles oferece no *Filoctetes*: da φύσις nobre que encontra seu caminho para além de seus pretensos corruptores e alcança a perfeição sob a orientação de adultos de espírito e valores nobres. Eurípides rejeita esse otimismo sofocleano e descreve uma sociedade em que não há forças da justiça ou do bem, nem modelos para os jovens seguirem, somente variações de ganância, vaidade e violência (FALKNER, 1983, pp. 299-300).<sup>247</sup>

---

<sup>247</sup> No original: “The allusion to Neoptolemus at 1654-57 (he will not, as he thinks, marry Hermione) is by a kind of shorthand a negation of the myth that Sophocles offers in the *Philoctetes*: of the noble φύσις finding its way past its

Os diferentes referenciais disponíveis para os jovens e a forma como eles lidam com os exemplos sofistas que recebem são importantes para a compreensão das representações concorrentes da crise da pólis do final do século V a.C. pelos dois tragediógrafos. Na visão encenada por Sófocles, parece possível um retorno a um ideal nostálgico de *areté*. Essa saída não seria uma mera reintegração do antigo, representado por um Filoctetes asselvajado e inflexível que impossibilita a resolução do impasse tanto quanto os ardis de Odisseu, mas uma reintegração da *areté* pelos jovens, por meio de exemplos que reconduzisse sua *phýsis* à afirmação da sua nobreza, combinada com um aprendizado do poder da retórica, expresso então em uma *peithó* franca. Na tragédia de Eurípides, contudo, não parece existir a possibilidade de um *lógos* enobrecido pela *phýsis* nem de bons mentores ligados ao passado. Também eles corrompidos pela crise ética e discursiva, seus exemplos servem apenas para avançar a degradação dos jovens e intensificar a crise até um frenesi e um impasse de selvageria.

Assim, não se trata apenas de diferentes concepções de *phýsis* e educação. Para além delas, revelam-se visões distintas e concorrentes da pólis em crise. Os dois tragediógrafos põem em cena heróis assolados por uma *ágria nósos* e em conflito com uma pólis enferma em que destacam uma crise ética e política e uma erosão dos significados e dos valores, associadas ao *lógos* sofisticado. Porém, as diferentes posições elaboradas e disponibilizadas nas duas tragédias compõem diferenças significativas. Enquanto no *Filoctetes* há uma oposição firme calcada na *areté* e uma terceira via obtida por um jovem de *phýsis* nobre que aprende uma *peithó* digna e verdadeira, no *Orestes* não há essa oposição, não há alternativas ou referenciais de valores nobres, não há qualquer saída para a crise além da degradação generalizada. A pólis enferma de Sófocles não é otimista, mas é uma concepção nostálgica e oligárquica, comunicando que é preciso reintegrar à pólis os valores da *areté*. A essa perspectiva, Eurípides contrapõe uma pólis enferma perpassada por uma

---

would-be corruptors and reaching perfection under the guidance of adults of noble spirit and values. Euripides rejects this Sophoclean optimism, and describes a society in which there are no forces for right or good, no models for the young to take to heart, only varieties of greed, vanity and violence.”

corrupção generalizada, que não será salva por uma nostalgia do passado nem por ideais oligárquicos que revela falaciosos e meros disfarces de cidadãos corruptos. No *Orestes*, a crise da pólis é exposta em ampla magnitude pervasiva, sem concessões ou alternativas.

## Considerações finais

Este estudo realiza o cruzamento de duas temáticas de pesquisa: o que Simon Goldhill chamou de *the drama of logos*, a tragédia grega como uma investigação das possibilidades da linguagem, e a *nósos* como um elemento de construção de significados nos textos trágicos, relacionado a crises e desequilíbrios das personagens e das comunidades.

Os poetas trágicos construía e colocavam em cena representações da pólis, utilizando o mito e vocabulários provindos das instituições da cidade e da vivência coletiva. A variedade dos campos semânticos é um dos elementos da polissemia ou da ambiguidade do texto trágico, que joga com os sentidos diferentes e concorrentes das palavras para demarcar espaços de tensão e compor os conflitos postos em cena.

O vocabulário mítico é essencial à linguagem trágica: os poetas trágicos criavam dissonâncias significativas ao operar transformações sobre as representações dos heróis da epopeia e reelaborar personagens mitológicos a partir de discursos e posições contemporâneas. Os temas e os heróis míticos não eram simplesmente reproduzidos pelos poetas, mas reelaborados e problematizados para a pólis.

Especificamente nas tragédias em estudo, outro vocabulário importante é o da *nósos*. Com um amplo espectro semântico, era utilizado para designar uma grande variedade de males, incluindo enfermidades físicas, individuais ou generalizadas, e mentais, em especial formas de loucura, bem como doenças da sociedade, com a aplicação do vocabulário da doença e da saúde a cidades e outros grupos. No cerne das relações simbólicas entre a *nósos* e a pólis estão princípios comuns de saúde como equilíbrio e *isonomia*, que tornavam a doença uma metáfora fértil para as crises políticas e os problemas de Atenas e para a representação de tensões entre as necessidades de muitos e os desejos de uma pessoa ou pequeno grupo. Outro campo semântico associado à *nósos* é o âmbito do selvagem: a *nósos* como a erupção de algo selvagem ou o ataque furtivo de uma

besta feroz que assola o doente e o altera, retirando sua civilidade e conferindo-lhe aspecto e comportamento selvagens, que o afastam da comunidade.

Atenas vivia um período de crise e reavaliações profundas no final do século V a.C, em que a ordem da pólis era constantemente reestruturada. A noção do selvagem e a temática da *nósos* emergem como elementos discursivos dessas reavaliações, e a doença selvagem das personagens participa da discussão da saúde política de Atenas.

Nessa discussão, destaca-se também o vocabulário do *lógos* sofisticado e em especial da sua crítica, associada a um discurso sobre uma crise discursiva, ética e política da pólis. Princípios importantes do *lógos* sofisticado como o terreno da *dóxa*, a busca do êxito, a contingência do *kairós* e o uso da *peithó* como forma de operar o *dólos* da alma são centrais às acusações de que a sofística contribuía para a desagregação da pólis. Na visão dos seus detratores, ao se concentrar no terreno da *dóxa* e no êxito, norteando-se pragmaticamente por elementos passionais e contingentes em vez de princípios morais absolutos, os sofistas enganavam e manipulavam, corrompendo os discursos e fragmentando o campo político em um universo contingente de opiniões. Nessa visão, a crise estava ligada à relativização dos significados, a um *lógos* que não visava à *alétheia*, mas à eficácia e ao *kérdos*, possibilitando o convencimento dos ouvintes para o êxito de proposições injustas e subordinadas aos interesses de facções.

Embora sejam na superfície tragédias muito diferentes na forma e no enredo, o estudo em conjunto do *Filoctetes* e do *Orestes* revela muitas similaridades significativas. Os heróis das duas tragédias sofrem com uma *ágria nósos*. E tanto Sófocles no *Filoctetes* quanto Eurípides no *Orestes* compõem essa *ágria nósos* dos heróis como um elemento de asselvajamento, um afastamento e uma marca de crise em relação à cidade.

A *nósos* de Filoctetes é uma besta feroz e voraz, que o devora e o asselvaja. Ela retrata seu afastamento e sua relação problemática com a pólis, bem como a inflexibilidade do seu *lógos*, marcado pela impermeabilidade discursiva. Filoctetes encontra-se asselvajado, removido da

comunicação civilizada, fechado em um *lógos* marcado pelo ressentimento, *aphilos*, *eremos* e *apolis*.

A *nósos* de Orestes, uma transformação operada por Eurípides na estrutura mítica, insere-se em uma utilização mais generalizada da imagem da *nósos*, que se estende além de Orestes e perpassa a peça, em uma associação mais direta com a linguagem que revela como enfermos outros personagens, a pólis, a situação em geral. Orestes é asselvajado por sua *nósos* e encarado como um selvagem pela pólis. A figura de Orestes entre os cidadãos lembra convenções e limites que não devem ser ultrapassados, o selvagem à espreita nas margens que deve ser afastado antes que cruze as fronteiras e as arruíne. Sua *nósos* é marcada pela inconstância dos acessos de *mania* e por um crescendo de degeneração violenta, uma *nósos* que se agrava e se alastra, ameaçando o equilíbrio e a ordem da pólis.

O tema da selvageria cria uma lógica espacial de pertencimento ou exclusão da cidade, em que o selvagem habita as margens e é destituído dos valores da comunidade política. A temática da *nósos*, por outro lado, é associada ao desequilíbrio, à medição de forças estáveis que regem tanto o corpo como a cidade e às ameaças aos corpos físicos e políticos. Tanto no *Filoctetes* quanto no *Orestes*, os dois heróis enfermos se encontram isolados e afastados da cidade em um estado asselvajado. A *ágria nósos* como apresentada nas duas peças é sintoma tanto dos heróis quanto de uma pólis que perdeu o equilíbrio e busca reintegrar e reorganizar elementos díspares.

Nas duas tragédias, as representações das comunidades com que os heróis asselvajados têm uma relação problemática são marcadas pelo *lógos* sofisticado. No *Filoctetes*, Sófocles elabora um Odisseu sofista, ligado ao político ateniense contemporâneo, que busca instruir o jovem Neoptólemo sobre o poder e os usos do *lógos* sofisticado, em um embate com o *lógos* inflexível de Filoctetes, orientado pelo campo de valores da *areté*. São retratadas duas visões opostas e uma terceira, uma solução composta por Neoptólemo a partir dos modelos disponíveis. No *Orestes*, Eurípides compõe um quadro diferente, em que se diluem as figuras associadas ao *lógos* sofisticado e à corrupção política: como a *nósos*, elas perpassam a peça, destacando-se em um Menelau sofista,

nas atuações dúbias e no faccionalismo da assembleia de Argos e no próprio Orestes, com seu *lógos* inconstante e sem referenciais. Não há uma oposição ao *lógos* sofisticado, não há alternativas à corrupção generalizada. Os dois tragediógrafos compõem assim um quadro de crise associada a uma erosão ético-discursiva e à sofística, mas com diferentes posições disponíveis e visões dessa crise.

Tendo partido das premissas teóricas de que as tragédias problematizam para Atenas as suas tensões e os seus dilemas e de que a temática da *nótos* era instrumento de representação de desequilíbrios da pólis, esta pesquisa analisou como Sófocles e Eurípides utilizam a *nótos* para retratar leituras diferentes de uma cidade em crise. Explorou-se essas representações concorrentes de Atenas e dos seus problemas no final do século V a.C., evidenciando como no *Filoctetes* e no *Orestes* estão presentes duas visões do *lógos* sofisticado como problema ético para a pólis.

Como dito na epígrafe, a doença é uma cidadania mais onerosa, zona sombria da vida. Nas duas tragédias, Filoctetes e Orestes vagam asselvajados por uma doença, em busca de reintegração e salvação. São cidadãos de uma cidade em crise. A solidão de Filoctetes não é maior que a incompreensão de Orestes. Tanto Sófocles como Eurípides descrevem uma cidade enferma, na qual os ruídos retóricos dos interesses particulares se sobrepõem ao bem comum. São duas *póleis* enfermas, assoladas por uma erosão ética e política associada ao *lógos* sofisticado, mas não são idênticas. Para a sua, Sófocles inclui valores aristocráticos que ofereceriam respostas à crise. Na de Eurípides, o passado não mais ilumina a atuação dos jovens em um presente corrupto.

## Referências

### **Autores da Antiguidade:**

ARISTOTE. **Poétique**. Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 1952.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Edição bilingue grego-português. São Paulo: Ars Poética, 1993.

CHRYSOSTOM, Dio. **Discourses 37-60**. With an English translation by H. Lamar Crosby. Cambridge/London: Harvard University Press, 2001.

ESCHYLE. **Agamemnon. Les Choéphores. Les Euménides**. Tome II. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1955.

EURIPIDE. **Oreste**. Tome VI. Texte établi et annoté par Fernand Chapouthier et traduit par Louis Méridier. Paris: Les Belles Lettres, 1973.

EURÍPIDES. **Orestes**. Introdução e tradução do grego por Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982.

\_\_\_\_\_. **Orestes**. Trupersa: trupe de tradução de teatro antigo. Direção de tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2017.

\_\_\_\_\_. **Teatro completo, volume III**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Illuminuras, 2018.

EURIPIDES. **Orestes**. With introduction and commentary by C. W. Willink. Oxford: Clarendon Press, 1986.

\_\_\_\_\_. **Orestes**. With an introduction, translation and commentary by M. L. West. Oxford: Aris & Phillips, 2007.

HESÍODO. Catálogo das Mulheres. In: RIBEIRO JR., Wilson A. Hesíodo fr. 23a Merkelbach-West: tradução e comentários. *Calíope*, 12, pp. 84-92, 2004.

HOMÈRE. **Iliade**. Texto e trad. de Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1947a. 4v.

\_\_\_\_\_. **L'Odyssée** Texto e trad. de Victor Bérard. Paris: Les Belles Lettres, 1947b. 3v.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço e introdução de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Iliada**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2013.

LLOYD-JONES, Hugh (ed.). **Sophocles**: fragments. Edited and translated by Hugh Lloyd-Jones. Cambridge, US: Harvard University Press, 2003. Ed. bilíngue. Col. Loeb Classical Library.

PLATÃO. **Górgias**. Introdução, tradução do grego e notas de M. de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, 1991.

SOFOCLE. **Filottete**. A cura di Guido Avezzù e Pietro Pucci, traduzione di Giovanni Cerri. S/l: Fondazione Lorenzo Valla, 2003. Ed. bilíngue.

SÓFOCLES. **Tragédias do Ciclo Troiano**. Ajax. Electra. Filoctetes. Tradução do grego, prefácio e notas pelo Pe. E. Dias Palmeira. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1973.

\_\_\_\_\_. **Filoctetes**. Introdução, versão do grego e notas de José Ribeiro Ferreira. 2ª Ed. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica/Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1988.

\_\_\_\_\_. **Filoctetes**. Tradução de Fernando Brandão dos Santos. São Paulo: Odysseus, 2008. Ed. bilíngue.

\_\_\_\_\_. **As Traquínias**. Apresentação, introdução e comentário filológico de Flávio Ribeiro de Oliveira. Campinas: Editora da Unicamp, 2009a. Ed. bilíngue.

\_\_\_\_\_. **Filoctetes**. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. Ensaio de Edmund Wilson. São Paulo: Editora 34, 2009b. Ed. bilíngue.

SOPHOCLE. **Tragédies: Philoctète – Oedipe à Colone**. Texte établi par Alphonse Dain. Traduit par Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

SOPHOCLES. **Philoctetes**. Edited by T.B.L. Webster. Cambridge: CUP, 1970.

\_\_\_\_\_. **Philoctetes**. Edited by Seth L. Schein. Cambridge: CUP, 2013.

THUCYDIDES. **History of the Peloponnesian War**, Volumes I-IV. Cambridge: CUP, 1956.

VAZ PINTO, Maria José; SOUSA, Ana Alexandre Alves de (eds. e trads.) **Sofistas: testemunhos e fragmentos**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005.

**Bibliografia geral:**

ANDERSON, Michael J. Myth. In: GREGORY, Justina (ed.). **A companion to Greek tragedy**. S/l: Blackwell Publishing, 2005, pp. 121-135.

ASSAEL, Jacqueline. ΣΥΝΕΣΙΣ dans Oreste d'Euripide. *L'antiquité classique*, tome 65, pp. 53-69, 1996.

AUSTIN, Norman. **Sophocles' Philoctetes and the great soul robbery**. Madison: The University of Wisconsin Press, 2011.

BARRET, James. **Staged Narrative, Poetics and the Messenger in Greek Tragedy**. Los Angeles: University of California Press, 2002.

BARRINGER, Judith M. **The hunt in ancient Greece**. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 2001.

BAQUÍLIDES. **Odes e fragmentos**. Tradução do grego, introdução e comentário de Carlos A. Martins de Jesus. São Paulo: Annablume, 2014.

BATES, William Nickerson. **Sophocles: Poet and Dramatist**. New York: A. S. Barnes and Company, 1961.

BEYE, Charles Rowan. Sophocles' Philoctetes and the Homeric Embassy. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 101, pp. 63-75, 1970.

BIGGS, Penelope. The disease theme in Sophocles' Ajax, Philoctetes and Trachiniai. *Classical Philology*, v. 61, n. 4, pp. 223-235, Oct. 1966.

BLUNDELL, Mary Whitlock. The *physis* of Neoptolemus in Sophocles' *Philoctetes*. *GRBS*, v. 35, n. 2, pp. 137-48, 1988.

\_\_\_\_\_. **Helping friends and harming enemies: a study in Sophocles and Greek ethics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

BOULTER, Patricia Neils. The theme of *agria* in Euripides' Orestes. *Phoenix*, v. 16, n. 2, Summer 1962, pp. 102-106.

- BROWN, A L. Eumenides in Greek Tragedy. *The Classical Quarterly*, New Series, v. 34, n. 2, pp. 260-281, 1984.
- BURIAN, Peter. Myth into *muthos*: the shaping of tragic plot. In: EASTERLING, P.E. **The Cambridge Companion to Greek Tragedy**. Cambridge: CUP, 1997, pp. 178-208.
- BURKERT, Walter. *The Orientalizing Revolution*. Cambridge (US): Harvard UP, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Religião grega na época clássica e arcaica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- BUXTON, R.G.A. Blindness and limits: Sophokles and the logic of myth. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 100, pp. 22-37, 1980.
- \_\_\_\_\_. **Persuasion in Greek tragedy: a study of *Peitho***. Cambridge: CUP, 1982.
- CALAME, Claude. **Q u'est-ce que la mythologie grecque?** Paris: Folio, 2015.
- CÁRCAMO, Gustavo Fabián. El drama de la *apatê* en el *Filoctetes* de Sófocles: una crítica a la retórica gorgiana. In: GAMBOA, Lidia; GASTALDI, Viviana (orgs.) **Sofística y Teatro Griego**. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2006, pp. 69-104.
- CARTER, D. M. Reported Assembly Scenes in Greek Tragedy. *Illinois Classical Studies*, n. 38, 2013, pp. 23-63.
- CARTER, Michael. Stasis and Kairos: principles of social construction in classical rhetoric. *Rhetoric Review*, v. 7, n. 1, pp. 97-112, Autumn 1988.
- CHANTRAINE, Pierre. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**. Histoire des mots. Paris: Klincksiek, 1999.
- CHAPOUTHIER, Fernand. Notice. In: EURIPIDE. **Oreste**. Tome VI. Texte établi et annoté par Fernand Chapouthier et traduit par Louis Méridier. Paris: Les Belles Lettres, 1973, pp. 07-29.
- CHARPENTIER, Marie-Claude. Avant-propos. In: \_\_\_\_\_ (ed.). **Les espaces du sauvage dans le monde antique: approches et définitions**. Actes du colloque (Besançon, 4-5 mai 2000). Besançon: Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 2004, pp. 03-08.

- CILLIERS, Louise. Menelaus' 'unnecessary baseness of character' in Euripides' 'Orestes'. *Acta Classica: Proceedings of the Classical Association of South Africa*, v. 34, n. 1, pp. 21-31, Jan 1991.
- COCTEAU, Jean. **La machine infernale**: pièce en 4 actes. Paris: Larousse, 1961.
- COSTA, Alexandre. **Heráclito**: fragmentos contextualizados. Tradução, apresentação e comentários por Alexandre Costa. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- CRAIK, Elizabeth M. Philoktetes: Sophoklean Melodrama. *L'Antiquité Classique*, t. 48, fasc. 1, pp. 15-29, 1979.
- CUSSET, Christophe. **La tragédie grecque**. Paris: Éd. du Seuil, 1997.
- DALL'OLIO, Francesco. L'eroe malato: Esclusione e mancata reintegrazione nell' Oreste di Euripide e nel Filottete di Sofocle. *Maia*, 66, pp. 244-259, 2014.
- DARBO-PESCHANSKI, Catherine. La folie pour un regard. Oreste et les divinités de l'échange (Érinyes, Euménides, Charites) In : **Dossier: Avez-vous vu les Érinyes?** [en ligne]. Paris-Athènes: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2006.
- DASTERIDOU, Magdalini. Fear and Healing Through the Serpent Imagery in Greek Tragedy. 2015. 117 f. Master's thesis (Master of Liberal Arts in Extension Studies) – Harvard Extension School, Harvard University, Cambridge.
- DELCOURT, Marie. **Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans l'Antiquité classique**. Liège: Presses universitaires de Liège, 1986. OpenEdition Books.
- DENNISTON, J.D. Technical terms in Aristophanes. *The Classical Quarterly*, v. 21, n. 3/4, pp. 113-121, 1927.
- DETIENNE, Marcel. **Dioniso a Céu Aberto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Les maîtres de vérité dans la Grèce Archaïque**. Paris: Librairie Générale Française, 2006.
- \_\_\_\_\_; VERNANT, J-P. **Métis**: as astúcias da inteligência. São Paulo: Odysseus, 2008.
- DHERBEY, Gilbert Romeyer. **Les sophistes**. Paris: PUF, 1985.

- DI BENEDETTO, Vincenzo. Introduzione. In: SOFOCLE. **Trachinie. Filottete**. Introduzione di Vincenzo Di Benedetto. Milano: Rizzoli Libri, 2007, pp. 05-48.
- DIMOCK, G. E. The name of Odysseus. *The Hudson Review*, v. 9, n. 1, pp. 52-70, Spring 1956.
- DODDS, E. R. **The Greeks and the Irrational**. Berkeley: University of California Press, 1951.
- DUCHEMIN, Jacqueline. **L'agon dans la tragédie grecque**. Paris: Les Belles Lettres, 1945.
- EASTERLING, P.E. Repetition in Sophocles. *Hermes*, v. 101, n. 1, p. 14-34, 1973.
- \_\_\_\_\_. Anachronism in Greek Tragedy. *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 105, pp. 1-10, 1985.
- \_\_\_\_\_. Constructing the Heroic. In: PELLING, Christopher (ed.). **Greek Tragedy and the Historian**. Oxford: OUP, 1997, pp. 21-38.
- EUBEN, J. Peter. Political corruption in Euripides' *Orestes*. In: \_\_\_\_\_ (ed.). **Greek tragedy and political theory**. Berkeley: University of California Press, 1986.
- FALKNER, Thomas. Coming of age in Argos: physis and paideia in Euripides' *Orestes*. *Classical Journal*, v. 78, n. 4, pp. 289-300, 1983.
- \_\_\_\_\_. Containing tragedy: rhetoric and self-representation in Sophocles' Philoctetes. *Classical Antiquity*, v. 17, n. 1, pp. 25-58, Apr. 1998.
- FATTAL, Michel. **Logos, pensée et vérité dans la philosophie grecque**. Paris: L'Harmattan, 2001.
- FERREIRA, José Ribeiro. O significado da figura de Ulisses no *Filoctetes*. *Humanitas*, v. xxxi-xxxii, pp. 115-139, 1980.
- \_\_\_\_\_. O *Filoctetes* de Sófocles. In: FERREIRA, José Ribeiro; GUIMARÃES, Carlos. *Filoctetes em Sófocles e Heiner Müller*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1987, pp. 04-39.
- \_\_\_\_\_. Neoptólemo, imagem do novo herói. In: GHILARDI-LUCENA, Maria Inês; OLIVEIRA, Francisco de (orgs.). **Representações do masculino: mídia, literatura e sociedade**. Campinas: Alínea, 2008, pp. 127-142.
- FUQUA, Charles. Studies in the use of myth in Sophocles' Philoctetes and the Orestes of Euripides. *Traditio*, v. 32, pp. 29-95, 1976.

- GAGARIN, Michael. Probability and persuasion: Plato and early Greek rhetoric. In: WORTHINGTON, Ian (ed.). **Persuasion: Greek rhetoric in action**. London and New York: Routledge, 1994.
- GARNER, Richard. **From Homer to tragedy: the art of allusion in Greek poetry**. London and New York: Routledge, 1990.
- GASTALDI, V. El *logos* trágico y la funcionalidad de la retórica. *Calíope*, 12, pp.72-83, 2004.
- GIBERT, John. Euripides and the Development of Greek Tragedy. In: MCCLURE, Laura K. (ed.). **A Companion to Euripides**. Oxford: Blackwell, 2017, pp. 42-58.
- GOLDHILL, Simon. **Reading Greek Tragedy**. Cambridge: CUP, 1986.
- \_\_\_\_\_. The Great Dionysia and civic ideology. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 107, pp. 58-76, 1987.
- \_\_\_\_\_. Modern critical approaches to Greek tragedy. In: EASTERLING, P.E. **The Cambridge Companion to Greek Tragedy**. Cambridge: CUP, 1997a, pp. 324-347.
- \_\_\_\_\_. The language of tragedy: rhetoric and communication. In: EASTERLING, P.E. **The Cambridge Companion to Greek Tragedy**. Cambridge: CUP, 1997b, pp. 127-150.
- \_\_\_\_\_. **Amor, sexo & tragédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- \_\_\_\_\_. **Sophocles and the Language of Tragedy**. Oxford: OUP, 2012.
- GOULD, J. **Myth, ritual, memory and exchange**. Oxford: OUP, 2001.
- GREENBERG, Nathan. Euripides' Orestes: an interpretation. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 6, pp. 157-192, 1962.
- GUTHRIE, W.K.C. **Os sofistas**. São Paulo: Paulus, 1995.
- HALL, Edith. **Greek tragedy: suffering under the sun**. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- HARTIGAN, Karelisa. Euripidean Madness: Herakles and Orestes. *Greece & Rome*, v. 34, issue 02, pp. 126-135, October 1987.
- HESK, Jon. **Deception and democracy in classical Athens**. Cambridge: CUP, 2000.

- JONES, John. **On Aristotle and Greek tragedy**. Stanford: Stanford University Press, 1980.
- JOUANNA, Jacques. La maladie sauvage dans la Collection Hippocratique et la tragédie grecque. *Mètis: anthropologie des mondes grecs anciens*, v. 3, n. 1-2, pp. 343-360, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Greek Medicine from Hippocrates to Galen: selected papers**. Leiden/Boston: Brill, 2012.
- KENNEDY, George A. **A new history of classical rhetoric**. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- KERFERD, G.B. **O movimento sofista**. São Paulo: Loyola, 2003.
- KIRBY, John T. The “Great Triangle” in early Greek rhetoric and poetics. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, v. 8, n. 3, pp. 213-228, Summer 1990.
- KIRKWOOD, G. M. **A study of Sophoclean drama**. Ithaca: Cornell University Press, 1958.
- KNOX, Bernard. **The heroic temper: studies in Sophoclean tragedy**. London: CUP, 1964a.
- \_\_\_\_\_. Philoctetes. *Arion*, v. 3, n. 1, pp. 42-60, Spring 1964b.
- \_\_\_\_\_. **Édipo em Tebas**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. Introdução. In: HOMERO. **Odisséia**. Trad. de Frederico Lourenço e introdução de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011, pp. 07-93.
- KONSTAN, David. Did Orestes Have a Conscience? Another Look at *Sunesis* in Euripides’ *Orestes*. In: KYRIAKOU, Poulheria; RENGAKOS, Antonios (eds.). **Wisdom and folly in Euripides**. Boston: De Gruyter, 2016, pp. 229-240.
- KOSAK, Jennifer Clarke. Therapeutic Touch and Sophokles’ *Philoctetes*. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 99, pp. 93-134, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Heroic Measures: Hippocratic medicine in the making of Euripidean tragedy**. Leiden: Brill, 2004.
- LE BRETON, David. **Antropologia da dor**. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013.
- LEVINE, Daniel B. Sophocles’ *Philoctetes* and *Odyssey 9*: Odysseus versus the cave man. *Scholia* 12, pp. 03-26, 2003.

- LIDDELL, Henry; SCOTT, Robert. **A Greek-English Lexicon**. Oxford: OUP, 1940.
- LLOYD, G.E.R. **In the Grip of Disease: studies in the Greek Imagination**. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- LORAU, Nicole. **Les enfants d'Athéna**. Paris: La Découverte, 1990.
- MARKANTONATOS, Andreas; ZIMMERMANN, Bernhard (eds.). **Crisis on Stage: tragedy and comedy in late fifth-century Athens**. Berlin: Walter de Gruyter, 2012.
- MARSHALL, C. W. The Consequences of Dating the *Cyclops*. *Altum: Seventy-Five Years of Classical Studies in Newfoundland*, pp. 225–41, 2001.
- MARSHALL, Francisco. Tucídides e Édipo em um mundo investigante: as fronteiras do método. *Anais do XX Simpósio da Associação Nacional de História*, pp. 73-81, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Édipo Tirano: a tragédia do saber**. Porto Alegre: Ed UFRGS, 2000.
- \_\_\_\_\_. Édipo filósofo, inocente responsável. *Filosofia Unisinos*, s/l, n.8, p. 49-59, 2007.
- MAUDUIT, Christine. Le sauvage et le sacré dans la Tragédie grecque. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé: Lettres d'humanité*, n° 47, pp. 303-317, décembre 1988.
- MAZON, Paul. Notice. In: SOPHOCLE. **Tragédies: Philoctète – Oedipe à Colone**. Paris: Les Belles Lettres, 2002, pp. 01-07.
- MCDONALD, Marianne. Rhetoric and Tragedy: Weapons of Mass Persuasion. In: WORTHINGTON, Ian (ed.). **A companion to Greek rhetoric**. S/l: Blackwell, 2007.
- MEIER, Christian. **La naissance du politique**. Paris: Gallimard, 1996.
- \_\_\_\_\_. **De la tragédie grecque comme art politique**. Paris: Les Belles Lettres, 2004.
- MICHEL, Rozenn. Les lectures antiques de l'Oreste d'Euripide. 2017. 702 f. Thèse (Doctorat en Langues et littératures anciennes) – Ecole Doctorale Arts, Lettres et Langues, Université Rennes 2, Rennes.
- MILANI, Luigi Adriano. **Il mito di Filottete nella letteratura classica e nell'arte figurata: studio monográfico**. Firenze: Successori Le Monnier, 1879. Digitalização de 2005.

- MILLER, Harold W. Medical Terminology in Tragedy. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 75, pp. 156-167, 1944.
- MITCHELL-BOYASK, Robin. **Plague and the Athenian Imagination**: drama, history, and the cult of Asclepius. Cambridge: CUP, 2008.
- \_\_\_\_\_. Heroic Pharmacology: Sophocles and the language of Early Greek Medicine. In: MARKANTONATOS, Andreas (ed.). **A Companion to Sophocles**. Leiden: Brill, 2012.
- MONTIGLIO, Silvia. **Silence in the Land of Logos**. Princeton: PUP, 2000.
- \_\_\_\_\_. **From villain to hero**: Odysseus in ancient thought. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011.
- MORAIS, Carlos. **Expectativa e movimento no Filoctetes**. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991.
- MORIN, Bernadette. L'épopée homérique au service du personnage tragique: Polyphème, Héphaïstos et Philoctète à Lemnos. *Revue des Études Grecques*, tome 116, pp. 386-417, Juillet-décembre 2003.
- MOSSÉ, Claude. As lições de Hipócrates. In: LE GOFF, Jacques. **As Doenças Têm História**. Lisboa: Terramar, 1997, pp. 39-55.
- MURRAY, Gilbert. **Euripides and his Age**. London: Williams and Norgate, 1913.
- NELLI, María Florencia. Los conceptos de verdad y falsedad en *Filoctetes* de Sófocles. *Synthesis (La Plata)*, v. 15, pp. 95-106, 2008.
- NETO, Félix Jacome. Notas sobre a apatia política do povo ateniense durante o golpe oligárquico que derrubou a democracia ateniense em 411 / 410 a.C. *Revista Hélade*, v. 3, n. 1, agosto de 2017, pp. 46-62.
- NOEL, Anne-Sophie. L'arc, la lyre et le laurier d'Apollon: de l'attribut emblématique à l'objet théâtral. *Gaia: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, numéro 17, pp. 105-128, 2014.
- O'BRIEN, M.J. Tantalus in Euripides' Orestes. *RhM*, 131, pp. 30-45, 1988.

- OLIVEIRA, Flávio Ribeiro de. Boa retórica e má retórica no *Orestes* de Eurípides. 2001. 218 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- OLSON, S. Douglas. Politics and the lost Euripidean Philoctetes. *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, v. 60, n. 2, pp. 269-283, Apr/Jun 1991.
- PADEL, Ruth. **In and Out of Mind**. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. **A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece**: elementos de la locura griega y trágica. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- PARRY, Hugh. Orestes: the quest for salvation. *Transaction and Proceedings of the American Philological Association*, v. 100, pp. 337-353, 1969.
- PEELS, Saskia. **Hosios**: A Semantic Study of Greek Piety. Leiden: Brill, 2015.
- PELLING, Christopher. **Literary Texts and the Greek Historian**. London: Routledge, 2000.
- PODLECKI, A.J. The power of the word in Sophocles' *Philoctetes*. *GRBS*, v. 7, pp. 223-50, 1966.
- PORTER, John R. **Studies in Euripides' Orestes**. Leiden: Brill, 1994.
- POSTLETHWAITE, Norman. Thersites in the 'Iliad'. *Greece & Rome*, 2nd series, v. 35, n. 2, pp. 123-136, Oct. 1988.
- PUCCI, Pietro. Introduzione e commento. In: SOFOCLE. **Filottete**. A cura di Guido Avezzù e Pietro Pucci, traduzione di Giovanni Cerri. S/I: Fondazione Lorenzo Valla, 2003, pp. xi-xxxvi; pp. 155-328. Ed. bilingue.
- RABEL, Robert J. Sophocles' *Philoctetes* and the interpretation of *Iliad* 9. *Arethusa*, v. 30, n. 2, pp. 297-307, Spring 1997.
- REGUERO, M. Carmen Encinas. El relato de mensajero en el *Orestes* de Eurípides. *Emerita, Revista de Lingüística y Filología Clásica*, LXXIX 1, pp. 131-154, 2011.
- REINHARDT, Karl. **Sófocles**. Brasília: Ed. da UnB, 2007.
- REY, Roselyne. **História da dor**. São Paulo: Escuta, 2012.

- RODGERS, V. A. Σύνεσις and the Expression of Conscience. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, n. 10, pp. 241-254, 1969.
- ROMILLY, Jacqueline de. **La tragédie grecque**. Paris: PUF, 1970.
- \_\_\_\_\_. **Les grands sophistes dans l'Athènes de Périclès**. Paris: Éd. de Fallois, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Le temps dans la tragédie grecque**. Paris: Vrin, 1995a.
- \_\_\_\_\_. **Tragédies grecques au fil des ans**. Paris: Les Belles Lettres, 1995b.
- ROSE, Peter. Sophocles' *Philoctetes* and the teachings of the sophists. *Harvard Studies in Classical Philosophy*, v. 80, pp. 49-105, 1976.
- ROSEN, Ralph; SLUITER, Ineke. General Introduction. In: \_\_\_\_\_ (eds.). **Free speech in classical antiquity**. Leiden/Boston: Brill, 2004, pp. 01-19.
- ROSENBLOOM, David. Staging rhetoric in Athens. In: GUNDERSON, Erik (ed.). **The Cambridge Companion to Ancient Rhetoric**. Cambridge: CUP, 2009, pp. 194-209.
- SAINT-VICTOR, Paul de. **As duas máscaras**. São Paulo: Germape, 2003.
- SANTOS, Fernando Brandão dos. Pão e vinho no *Filoctetes* de Sófocles. *Itinerários: Revista de Literatura*, n. 2, pp. 89-100, 1991.
- \_\_\_\_\_. O termo *sophós* no *Filoctetes* de Sófocles. In: XII Anais de Seminários de GEL, v.2, pp. 1138-1145, 1993.
- \_\_\_\_\_. Quando Eurípidés influencia Sófocles: um estudo sobre a estruturação da poesia trágica grega. In: DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; FACHIN, Lídia (orgs.). **Teatro em debate**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2003, pp. 105-118.
- \_\_\_\_\_. Introdução. In: SÓFOCLES. **Filoctetes**. Tradução de Fernando Brandão dos Santos. São Paulo: Odysseus, 2008, pp. 17-53.
- SCARCELLA, A. M. Letture euripídeae: l'*Oreste* e il problema dell'unità. *Dioniso*, 19, pp. 266-276, 1956.
- SCHAMUN, María Cecilia. Significaciones del efecto de sparagmós en *Orestes* de Eurípidés. *Synthesis*, vol. 2, pp. 53-65, 1995.

- SCHEIN, Seth L. *The Iliad & Odyssey in Sophocles' Philoctetes: generic complexity and ethical ambiguity. Institute of Classical Studies, Bulletin Supplement*, v. 49, n. S87, pp. 129-140, January 2006.
- \_\_\_\_\_. Introduction. Commentary. In: SOPHOCLES. **Philoctetes**. Edited by Seth L. Schein. Cambridge: CUP, 2013, pp. 01-59; pp. 112-346.
- SCHNAPP, Alain. **Le chasseur et la cité: Chasse et érotique dans la Grèce ancienne**. Paris: Albin Michel, 1997.
- SEALE, David. **Vision and Stagescraft in Sophocles**. London: Croom Helm, 1982.
- SEGAL, Charles. Divino e umano nel "Filottete" di Sofocle. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n. 23, pp. 67-89, 1976.
- \_\_\_\_\_. Philoctetes and the Imperishable Piety. *Hermes*, v. 105, n. 2, pp. 133-158, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Tragedy and Civilization**. Norman: U of Oklahoma Press, 1999.
- SEWELL-RUTTER, N. J. **Guilt by Descent: Moral Inheritance and Decision Making in Greek Tragedy**. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- SILVA, Augusta Fernanda de Oliveira e. Introdução. Notas. In: EURÍPIDES. **Orestes**. Introdução e tradução do grego por Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982, pp. 10-37; pp. 137-54.
- SMITH, Wesley D. Disease in Euripides' *Orestes*. *Hermes*, 95 Bd., H. 3, pp. 291-307, 1967.
- SONTAG, Susan. **Doença como metáfora. AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SOURVINOU-INWOOD, Christiane. Tragedy and Anthropology. In: GREGORY, Justina (ed.). **A companion to Greek tragedy**. S/l: Blackwell Publishing, 2005, pp. 293-304.
- SOUSA E SILVA, Maria de Fátima. **Crítica do teatro na comédia antiga**. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- STANFORD, W. B. **The Ulysses Theme: A Study in the Adaptability of a Traditional Hero**. New York: Barnes and Noble Inc., 1964.
- THIERCY, Pascal. **Tragédias gregas**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

- TURATO, Fabio. **La crisi della città e l'ideologia del selvaggio nell'Atene del V secolo a.C.** Roma: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1979.
- VAN NORTWICK, Thomas. **Late Sophocles: the hero's evolution in Electra, Philoctetes, and Oedipus at Colonus.** Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015.
- VAZ PINTO, Maria José. **A doutrina do logos na sofística.** Lisboa: Colibri, 2000.
- \_\_\_\_\_. Os sofistas e a sofística. In: VAZ PINTO, Maria José; SOUSA, Ana Alexandre Alves de (eds.). **Sofistas: testemunhos e fragmentos.** Lisboa: Imprensa Nacional, 2005, pp. 11- 39.
- VERNANT, Jean-Pierre. **A morte nos olhos: Figurações do Outro na Grécia Antiga: Ártemis, Gorgó.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- \_\_\_\_\_. Odysseus in person. *Representations*, n. 67, pp. 01-26, 1999a.
- \_\_\_\_\_. O momento histórico da tragédia na Grécia. In: VERNANT, J-P.; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga.** São Paulo: Perspectiva, 1999b, pp. 01-06.
- \_\_\_\_\_. Tensões e ambiguidades na tragédia grega. In: VERNANT, J-P.; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga.** São Paulo: Perspectiva, 1999c, pp. 07-24.
- \_\_\_\_\_. O deus da ficção trágica. In: VERNANT, J-P.; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga.** São Paulo: Perspectiva, 1999d, pp. 157-162.
- \_\_\_\_\_. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- \_\_\_\_\_. **L'individu, la mort, l'amour.** Paris: Gallimard, 2005.
- VERNANT, J-P.; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga.** São Paulo: Perspectiva, 1999.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. O *Filoctetes* de Sófocles e a efébia. In: VERNANT, J-P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia Antiga.** São Paulo: Perspectiva, 1999, pp. 125-145.
- WEBSTER, T.B.L. Introduction. Commentary. In: SOPHOCLES. *Philoctetes*. Edited by T.B.L. Webster. Cambridge: CUP, 1970, pp. 01-09; pp. 66-160.

- WEST, M.L. Introduction. Commentary. In: EURIPIDES. **Orestes**. With an introduction, translation and commentary by M. L. West. Oxford: Aris & Phillips, 2007, pp. 26-46; pp. 178-295.
- WILLI, Andreas. νόσος and όσίη: etymological and sociocultural observations on the concepts of disease and divine (dis)favour in Ancient Greece. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 128, pp. 153-171, 2008.
- WILLINK, C.W. Prodikos, 'Meteorosophists' and the 'Tantalos' Paradigm. *The Classical Quarterly*, New Series, v. 33, n. 1, pp. 25-33, 1983.
- \_\_\_\_\_. Introduction. In: EURIPIDES. **Orestes**. With introduction and commentary by C. W. Willink. Oxford: Clarendon Press, 1986, pp. xxii-lxiv.
- WINNINGTON-INGRAM, R.P. Euripides: Poietes Sophos. *Arethusa*, v. 2, n. 2, pp. 127-142, Fall 1969.
- \_\_\_\_\_. **Sophocles**: an interpretation. Cambridge: CUP, 1983.
- WOLFF, Christian. **Orestes**. In: SEGAL, Erich (ed.). **Oxford readings in Greek tragedy**. Oxford: OUP, 1988, pp. 340-356.
- WRIGHT, Matthew. **Orestes**, a Euripidean Sequel. *The Classical Quarterly*, vol. 56, n. 1, pp. 33-47, May 2006.
- \_\_\_\_\_. **Euripides: Orestes**. London: Bloomsbury, 2008.
- ZEITLIN, Froma. The closet of masks: role-playing and myth-making in the **Orestes** of Euripides. *Ramus*, v. 9, n. 1, pp. 51-77, 1980.