

# RETÓRICA, PERSUAÇÃO E EMOÇÕES

ensaios filosóficos  
e literários

MARIA CECILIA  
DE MIRANDA  
N. COELHO (ORG.)



# RETÓRICA, PERSUASÃO E EMOÇÕES

ENSAIOS FILOSÓFICOS E LITERÁRIOS



# RETÓRICA, PERSUASÃO E EMOÇÕES

ENSAIOS FILOSÓFICOS E LITERÁRIOS

ORGANIZAÇÃO

Maria Cecília de Miranda N. Coelho



© Relicário Edições

© Autores

CIP –Brasil Catalogação-na-Fonte | Sindicato Nacional dos Editores de Livro, RJ

C672r

Coelho, Maria Cecília de Miranda N.

Retórica, persuasão e emoções: ensaios filosóficos e literários / Maria Cecília de Miranda N. Coelho. - Belo Horizonte, MG : Relicário, 2018.

224 p. ; 15,5cm x 22,5cm.

Inclui bibliografia e índice.

ISBN: 978-85-66786-76-7

1. Filosofia. 2. Retórica. 3. Emoção. 4. Paixões. 5. Persuasão. I. Título.

2018-1158

CDD 160

CDU 16

#### CONSELHO EDITORIAL

Eduardo Horta Nassif Veras (UFTM)

Ernani Chaves (UFPA)

Guilherme Paoliello (UFOP)

Gustavo Silveira Ribeiro (UFMG)

Luiz Rohden (UNISINOS)

Marco Aurélio Werle (USP)

Markus Schäffauer (Universität Hamburg)

Patrícia Lavelle (PUC-RIO)

Pedro Sússekind (UFF)

Ricardo Barbosa (UERJ)

Romero Freitas (UFOP)

Virginia Figueiredo (UFMG)

COORDENAÇÃO EDITORIAL Maíra Nassif Passos

PROJETO GRÁFICO & DIAGRAMAÇÃO Ana C. Bahia

CAPA Caroline Gischewski

REVISÃO Denize Gonzaga Santos e Celso Vieira

FORMATAÇÃO NORMAS TÉCNICAS Arthur Carvalho

#### RELICÁRIO EDIÇÕES

Rua Machado, 155, casa 2, Colégio Batista | Belo Horizonte, MG, 31110-080

relicarioedicoes.com | contato@relicarioedicoes.com

**PRÓLOGO**

Maria Cecília de Miranda N. Coelho 7

**PREFÁCIO**

David Konstan 15

***Peithô e Pathos em Górgias***

Marie-Pierre Noël 19

**O impacto dos sentidos na alma nos discursos epidícticos de Górgias**

Janika Päll 43

**Horror, compaixão e o visual na estética Grega Antiga**

Douglas Cairns 69

**Sobre a proximidade do objeto de piedade na Antiguidade Grega**

Dana LaCourse Munteanu 103

**A ambivalência de Aristóteles: *Pathê* e *Technê* na Retórica e na Poética**

David Rosenbloom 121

**Ficção e Persuasão nas *Tetralogias* de Antifonte**

Stefania Giombini 163

**As emoções no tratado *Do Sublime***

Marta Várzeas 185

**Plotino e a retórica da Ascensão**

Bernardo Brandão 207

**SOBRE OS AUTORES 221**



# PRÓLOGO

Maria Cecília de Miranda N. Coelho

*Do mesmo modo atua a imitação poética no domínio do amor, da cólera e de todas as paixões da alma, agradáveis ou penosas, que consideramos inseparáveis de nossas ações: alimenta e irriga o que devia ficar seco; [...]*

*(República, 606d, Platão, Trad. C.A. Nunes)*

*Você pode se fechar para o mundo. Então, não tem que interpretar papéis, fazer caras, gestos falsos. Acreditaria que sim, mas a realidade é diabólica. Seu esconderijo não é à prova d'água. A vida engana em todos os aspectos. Você é forçada a reagir. Ninguém pergunta se é real ou não, se é sincera ou mentirosa. Isso só é importante no teatro. Talvez nem nele. Entendo porque não fala, porque não se movimenta. Sua apatia se tornou um papel fantástico.*

*(Persona, I. Bergman. Fala da médica à atriz Elisabet Vogler, que emudeceu durante a encenação de uma Electra)*

Os oito artigos que formam este livro foram apresentados em diferentes ocasiões, mas todas no âmbito de atividades acadêmicas promovidas na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Os textos de Noël, Päll, Munteanu, Rosenbloom, Várzeas e Brandão são fruto de suas palestras no *Simpósio de Filosofia Antiga da UFMG*, atividade bienal da pós-graduação em Filosofia Antiga e Medieval, e que em sua quarta edição foi organizado por mim e pelo saudoso professor Marcelo Marques. Já os artigos de Cairns e de Giombini decorrem, respectivamente, da conferência de abertura no *I Seminário Docere, Delectare et Movere: emoções aristotélicas no cinema*, e de uma palestra nas *Jornadas de Retórica e Argumentação* – ambas atividades periódicas organizadas por mim, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, e pela professora Helcira Lima, da



Faculdade de Letras, da UFMG, no âmbito do Grupo de Pesquisa em Retórica e Argumentação (CNPq) que coordenamos, em uma proposta de cooperação interdisciplinar.

Como os títulos dos textos indicam, o livro reúne, sob o tema das emoções e da persuasão, ensaios que extrapolam uma única área de pesquisa e mostram as conexões, na antiguidade, entre o que hoje se demarcou e se separou em departamentos ou mesmo faculdades distintas, como literatura e filosofia. Se a separação se fez necessária em certo momento histórico, e hoje se impõe devido à crescente especialização, ela não pode ser, ao nos debruçarmos sobre a antiguidade, tomada de modo estanque, sob o risco de, anacronicamente, comprometermos a compreensão de um fenômeno rico e complexo, a saber, a reflexão sobre o poder do *logos*, a natureza das palavras e das coisas, bem como a função da atividade discursiva na construção da vida pública no período clássico grego.

Nesse momento, é também oportuno ressaltar o interesse cada vez maior pelos temas da persuasão, produção de emoções e retórica nos últimos anos. A revisão do movimento sofista, dos estudos em retórica e oratória, e de suas conexões com a tragédia e filosofia clássicas fez crescerem sobremaneira o estudo e a publicação de textos sobre esses tópicos, tanto traduções, como comentários e monografias. Vale lembrar que, só no Brasil, foram recentemente publicadas três traduções do *Fedro*, no qual Platão, como bem observou T. Cole (*The Origins of Rhetoric in Ancient Greece*, Cambridge U.P., 1991, p. 111) pela primeira vez, apresenta a discussão sobre a interação entre o texto escrito e o desenvolvimento de um vocabulário teórico baseado em sua análise. *Pari passu*, a criação das Sociedades de Retórica, na Europa e América do Norte nos anos 70 e 80 e na América Latina nos anos 2000, tem trazido uma plethora de novas investigações e interpretações de textos muitas vezes relegados, com a pecha de “pouco sérios”, bem como um público ávido para conhecê-los mais detalhadamente e investigar novas interpretações e abordagens desses temas e conceitos nos autores clássicos. Destarte, este livro vem se somar a outras publicações no Brasil, reunindo análises e comentários de renomados estudiosos que exploram o momento nascente da retórica com seus conceitos-chave, por meio do estudo de obras como Górgias, Platão, Antífote, Aristóteles, Longino e Plotino, e seu impacto na construção de um vocabulário e de uma rede de conceitos e conjuntos

de problemas específicos, que, por sua vez, também reverberam em autores posteriores, como Plotino, e chegam até nós.<sup>1</sup>

Em relação ao conjunto dos textos, ainda que possamos defender que eles formem um todo articulado (não mostrarei isso aqui, mas o leitor poderá corroborar, por ele mesmo, tal afirmação), eles podem, naturalmente, ser lidos separadamente, como uma série de ensaios independentes. Cada um trata de um pensador, conceito ou problemas a partir de uma abordagem metodológica própria, ainda que tenha, como princípio norteador, o tratamento do conceito de emoção.<sup>2</sup> Mesmo os dois primeiros, que têm obras de

---

1. Como já discuti em outro momento (COELHO, M. C. M. N. Retores, Sofistas e o uso do termo *logos* em alguns autores dos séculos V e IV a. C. *Idéias* 11:2, 2004, p. 213-232), um dos problemas com os quais temos de lidar, na história da Filosofia e da Retórica, é a própria demarcação entre elas, pautada pela tradição platônica. Quando Platão definiu, no diálogo *Górgias*, a retórica como arte da persuasão (452e) e associou sua prática aos sofistas, ele descaracterizou a variedade de temas que eram objeto das discussões relativas ao *logos*, simplificação essa que, por sua vez, tornou a retórica um alvo mais fácil de críticas. Mas, refletiria essa definição a atividade de Górgias ou a própria atividade retórica? Acho importante trazer o testemunho do *Adversus Mathematicos*, a extensa obra de Sexto Empírico, na qual se encontra um dos textos de Górgias de que hoje dispomos, o *Tratado do não-ser*. As referências a Górgias (além daquelas feitas nas *Hipotiposes*) aparecem, apenas, no tratado *Contra os Lógicos* – em meio à discussão sobre o sentido da palavra filosofia (I, 2), as formas nas quais ela pode ser dividida e o problema da existência ou não de um critério de verdade (I, 27-28). Não existe nenhuma referência a Górgias no livro *Contra os Retores*, embora Sexto o inicie comentando o *Górgias* de Platão e citando Helena, ao tratar da beleza como um dos meios pelos quais a persuasão pode ocorrer. Por que, tratando exaustivamente da retórica como a arte de persuadir (nisso ele procede como Platão), Sexto não fala absolutamente nada de Górgias? Parte da empreitada de Platão parece ter sido fazer com que o método dialético (formalmente semelhante aos procedimentos de argumentação dos ‘sofistas’) estivesse ligado à descoberta da natureza real e imutável das coisas, isto é, ao conhecimento das ‘formas’ (*República*. 454a-c, *Teeteto* 164c-d). Destarte, é compreensível que Platão buscasse (re)definir termos. Nesse contexto, a retórica foi definida em conflito com a filosofia, disciplina emergente e rival. Significando, literalmente, a arte ou habilidade do retor, privilegiaria a ambição de sucesso político; enquanto filosofia, como amor ao saber, privilegiaria a fidelidade à verdade, como vemos no *Górgias* (453ab).

2. Sobre o papel da produção de emoções e sua função persuasiva, chamo a atenção para a riqueza de material textual e imagético a ser estudado. Um exemplo disso é o catálogo da exposição *A World of Emotions: Ancient Greece, 770 B.C.-200 AD*, realizada em Atenas e Nova Iorque, em 2017, publicado pela Fundação Onassis no mesmo ano, que conta com breves artigos de dezenas de autores, indicando inúmeras frentes de investigação. Conforme observado pelos editores, Chaniotis, Kaltsas e Mylonopoulos, na apresentação, o tema que requer nova abordagem: “Emotions are ubiquitous in Greek drama and poetry, rhetoric and history, art and philosophy. Our perception of Classical Greek Antiquity is dominated by an interest in its rational aspects. We tend to understand the development of Greek culture as a movement from myth to reason, focusing on achievements that

Górgias como foco, o fazem de maneira muito distinta. Enquanto Marie-Pierre Noël, revendo extensa literatura, o faz a partir da análise da ligação entre *peithô* e *dunamis* e explica em que medida a perspectiva gorgiana é inovadora em relação ao conceito de *logos*, Janika Päll se detém em uma análise estilística da prosa poética, principalmente do *Elogio a Helena*, explorando (o que sua formação em música e filologia grega permite) a estrutura rítmica silábica e a harmonia do texto na produção de emoções. Vale notar que em ambos os casos temos, a meu ver, a corroboração daquilo que Jacqueline de Romilly havia sugerido de modo tão perspicaz<sup>3</sup> e apenas aparentemente parece contraditório: que Górgias, racionalmente (na perspectiva do compositor de discursos, por meio de técnicas precisas), explora os poderes irracionais do *logos* (o efeito que certas figuras e formas podem ter na alma do ouvinte, cuja percepção estética se sobrepõe a uma possibilidade de análise racional do que está a ouvir).

Os textos de Douglas Cairns, Dana Munteanu e David Rosenbloom se aproximam, em parte, pelo diálogo com a *Poética* e a *Retórica*, de Aristóteles, sendo o livro II desta última um marco no tratamento sistemático das emoções. Cairns explora, com apoio de obras dramáticas, dois conceitos importantes na filosofia aristotélica (na verdade, discutindo-os também em Plotino), a saber, os de *phantasia* e *enargeia*, bem como o interessante problema da relação entre visão e audição, nesse ponto, aproximando Górgias e Aristóteles ao afirmar que “a tradição na qual eles mesmos se inserem já é uma que não faz distinção absoluta entre os efeitos da representação visual (dramática) e da representação verbal”. Munteanu, por sua vez, se concentra na emoção da piedade (destacada tanto no *Elogio a Helena*, quando se fala do impacto do *logos* na alma, como na definição de tragédia na *Poética*). A helenista traz uma importante questão sobre essa emoção ainda hoje tão discutida no contexto do mundo contemporâneo ao afirmar: “As fronteiras psicológicas entre o *si mesmo* e os outros não estavam tão claramente demarcadas na cultura grega como na *Retórica* de Aristóteles. Tampouco são eles sempre claramente demarcados hoje em dia. É possível que alguém considere a si mesmo como um objeto de piedade?”<sup>4</sup> Encerrando este grupo,

---

were based on objective observation and cognition. This approach is not wrong, but it is incomplete” (p. 13).

3. ROMILLY, R. *Magic and Rhetoric in Ancient Greece*, Cambridge: Cambridge U.P., 1975.

4. Sobre a discussão desse tema nos dias atuais, veja-se MUNTEANU. *The Paradox of Literary Emotion: An Ancient Greek Perspective and Some Modern Implications*, no

Rosenbloom explora a caracterização das emoções e sua conexão com a *technê* na obra de Aristóteles, principalmente a *Poética* e a *Retórica*, em um diálogo criterioso, também com os comentadores.

Nos três últimos artigos, os autores explorados são Antifonte, Longino e Plotino. Stefania Giombini, com sua formação dupla em filosofia grega e direito, analisa o aspecto ficcional das *Tetralogias*, bem como realça o “caráter insolúvel” dessa obra, o que a insere no espírito da tradição sofística (e, a meu ver, da platônica, se pensarmos nos diálogos aporéticos), concedendo espaço para interpretações divergentes e tornando a capacidade persuasiva fundamental para que juízes possam decidir de modo favorável aos que tentam convencê-los. Marta Várzeas, que recentemente publicou em Portugal sua tradução *Do Sublime*, indica um caminho assaz interessante para explorar o autor, mostrando oposição entre persuasão, finalidade do discurso no âmbito da retórica, e êxtase, efeito da sublimidade, e partindo de problemas estilísticos (o uso de figuras) rumo a pressupostos filosóficos que norteariam a compreensão de Longino de diferentes tipos de emoções produzidas (das mais simples àquelas – como nos discursos de Demóstenes – que causam assombro e espanto). No último artigo, Bernardo Brandão explora, em Plotino, o que ele chama de “uma retórica interior”, em um trabalho em que a alma, com um discurso interno, persuade a si mesma a fim de enfraquecer as afecções geradas pelo corpo e seu impacto na própria alma. Em algo que lembra o conselho de Platão no final da *República*, para secarmos nossas emoções, passagem que serviu de primeira epígrafe deste prólogo, Bernardo conclui: “Plotino não explica como o discurso é capaz de purificar de modo a tornar mais fracas as afecções. Mas acredito que a resposta esteja implícita no texto: se o modo de vida não favorece as perturbações do corpo, se a filosofia elimina as opiniões errôneas da alma, as paixões naturalmente se tornam mais fracas.”

Esperando ter indicado correta e persuasivamente os caminhos em aberto pelos ensaios, agradeço, penhoradamente, aos autores desses oito artigos por terem aceitado o convite para participar desse livro, e, pacientemente, aguardado sua publicação, adiada, infelizmente, tanto pelo falecimento precoce do querido colega Marcelo Marques, que seria co-organizador e um dos tradutores, como por condições adversas relativas ao financiamento de publicações e às dificuldades crescentes para a divulgação

---

volume especial *Entre Aporias, Dilemas, Paradoxos e Labirintos*, organizado por mim para a *Nuntius Antiquus* 13:2 (2017), p. 263-283.

de livros universitários, em um país que estimula cada vez menos a produção acadêmica. Não poderia deixar de expressar, mais detalhadamente, minha gratidão a dois mestres, David Konstan e Jacyntho Brandão, que prontamente atenderam à minha solicitação para fazer o prefácio e as orelhas desta coletânea, respectivamente.

Por um lado, é desnecessário justificar a escolha de ambos para contribuir com este livro, dado o renome e projeção que adquiriram nos estudos da antiguidade, em particular nos campos da pesquisa em retórica aristotélica. Por outro, sinto-me na obrigação – muito prazerosa! – de apresentar uma informação que não é desapassionada e que articula os afetos e conexões acadêmicas estabelecidas ao longo de anos, nutridas pelos estimulantes contatos intelectuais em diferentes momentos, o que, a meu ver, tem papel fundamental para a continuidade de projetos de pesquisa que, esbarrando em tantos percalços, correm o risco de sucumbir, se não nos agarrarmos a exemplos de trajetórias como a desses dois intelectuais.

Tive a alegria de ter sido orientada por ambos os professores: David Konstan, por meio de quem entrei em contato mais estreito com o tema da teoria das emoções em Aristóteles, quando fiz o estágio doutoral, pela CAPES, na Brown University, e cuja obra é referenciada em vários dos artigos aqui presentes; e Jacyntho Brandão, que supervisionou meu primeiro pós-doutorado, pela FAPEMIG, no qual investiguei as estratégias retóricas na produção de emoções em tragédias gregas e em suas adaptações para o cinema. O estimulante contato com esses dois professores direcionou minha pesquisa, norteadada para investigar a conexão entre teatro, oratória e o movimento sofista, no século V, visando a compreender a demarcação entre filosofia e retórica grega, operada no século seguinte, por Platão e Aristóteles, e as relações entre literatura (dramática) e filosofia, naquele momento. Foi nesse contexto que os eventos acima elencados foram realizados, e posso dizer que este livro é parte do resultado de alguns anos de diálogo com as obras da antiguidade e a dos comentadores, entre os quais os que aparecem nesta coletânea, e que, generosamente, aceitaram o convite de vir ao Brasil, a fim de compartilhar seus conhecimentos e ajudar a consolidar uma área de pesquisa cujo crescimento é evidente, como se pode ver pelas publicações aqui e no exterior. Portanto, é com imensa satisfação que edito um livro com contribuições tão significativas para os estudos em filosofia e literatura gregas.

Antes de permitir que o leitor passe ao prefácio e aos textos, gostaria, ainda, de manifestar, publicamente, meu profundo agradecimento aos colegas – professores e alunos do Programa de Pós-graduação em Filosofia Antiga da UFMG: Fernando Puente, Miriam Peixoto, Anna Silva, Bernardo Vasconcelos e Gustavo Gomes –, por sua contribuição na tarefa espinhosa de traduzir os artigos originais (do francês, inglês e espanhol) para o português, a fim de torná-los acessíveis a um público maior. Sou muito grata, ainda, aos revisores, Celso Vieira e Denize Gonzaga Santos, pelo cuidado em ajudar na leitura e padronização, na medida do possível, dos artigos redigidos cada um por um autor, variando estilos, opções metodológicas e citações em grego. Não poderia encerrar sem, ainda, agradecer à CAPES e ao programa de Pós-graduação em Filosofia da UFMG, pelo financiamento deste livro, e à Maíra Nassif, da Relicário Edições, por ter acolhido o projeto editorial desses ensaios filosóficos e literários sobre retórica, persuasão e emoções. Doravante, cabe ao leitor reagir a esses artigos, que, espero, sejam um estímulo a debates e investigações futuras. Se tem razão a médica de Bergman ao dizer que “A vida engana em todos os aspectos” e que, caso nos escondamos na máscara da apatia, o “esconderijo não é à prova d’água”, pensemos que, nesse teatro do mundo, Górgias também tinha razão (DK 82B23): “quem enganou é mais justo que quem não enganou, e aquele que foi enganado, mais sábio que quem não foi enganado, pois o que se deixa levar pelo *logos* não é insensível”. Em outras palavras, não busquemos “ser à prova d’água”: choremos o choro nosso de cada dia e dediquemos o prazer da dor às vidas dos que choram conosco.



# PREFÁCIO

David Konstan

A cultura dos gregos e romanos clássicos era de discurso e imagens — discurso como uma imagem vívida, discurso que idealmente representava uma cena tão graficamente a ponto de colocá-la diante dos olhos (*pro ommatôn, cernere oculis, prae oculis*) do ouvinte.<sup>1</sup> A visão era normalmente mais valorizada que a audição, no caso de testemunhos, como quando o desafortunado rei Candaules diz ao seu vizir Giges, tentando, como Heródoto relata, convencê-lo a espiar a rainha nua: “pois acontece que os ouvidos são menos confiáveis que os olhos” (ὅτι γὰρ τυγχάνει ἀνθρώποισι ἐόντα ἀπιστότερα ὀφθαλμῶν, *História* 1.8.2).<sup>2</sup> Tão grande era o poder das palavras, no entanto, que, quando habilmente compostas, elas poderiam ser até mais persuasivas que a visão. O grande mestre de retórica Quintiliano afirma que o orador capaz de visualizar uma cena terá “o maior dos poderes sobre as emoções”. Ele ilustra seu ponto com um exemplo:

Estou me queixando de que um homem foi assassinado. Não devo trazer diante de meus olhos todas as circunstâncias que, é razoável imaginar, devem ter ocorrido em conexão com o fato? Não devo ver o assassino irromper de seu esconderijo, a vítima tremer, gritar por socorro, implorar por misericórdia

---

1. Veja (entre vários estudos), VOGT-SPIRA, G. Sense, Imagination, and Literature: Some Epistemological Considerations, In: NICHOLS, S. G.; KABLITZ, A. and CALHOUN, A. (eds.). *Rethinking the Medieval Senses: Heritage / Fascinations / Frames*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008, p. 51-71, especialmente p. 52-56; as expressões gregas e latinas são encontradas em Aristóteles, em Quintiliano e em Isidoro de Sevilha, respectivamente.

2. Para outros exemplos da afirmação, veja MORGAN, T. *Roman Faith and Christian Faith: Pistis and Fides in the Early Roman Empire and Early Churches*. Oxford: Oxford University Press, 2015, p. 40.



ou se virar para escapar? Não devo ver o golpe fatal deferido e a queda do corpo? O sangue, a palidez mortal, o gemido de agonia e o estertor da morte não estarão indelevelmente impressos sobre minha mente? De tais impressões surge aquela *enargeia* que Cícero chama de iluminação e realidade, que nos faz parecer não tanto narrar, mas, de fato, mostrar a cena, enquanto nossas emoções não serão menos ativamente estimuladas do que se estivéssemos presentes na cena real (6.29-32) [vertido para o português, com base na tradução de H. E. Butler, citada pelo autor].

Note que Quintiliano não indica se o assassinato foi plausivelmente justificado: ele não está interessado em discutir a moralidade do evento ou em fornecer evidência para mostrar que seu oponente é genuinamente culpado. Ele está preocupado, simplesmente, em despertar o estado emocional do público, confiante em que uma explicação vívida do evento suscitará a ira dos seus ouvintes contra qualquer um que possa ser visto como o responsável pela morte da vítima. A defesa fará todo o possível para mostrar que seu cliente era inocente, mas o dano está feito: o júri foi movido a ter raiva por meio da imagem descrita pelo seu oponente — o tremor da vítima, seu grito, seu apelo por misericórdia, seu esforço para escapar, o golpe repentino desferido pelo assassino, o corpo caindo no chão, o sangue, a palidez, os gemidos e a expressão final da morte. O júri terá visualizado um assassinato, será convencido de tudo, exceto de que eles viram o réu dar o golpe com seus próprios olhos, tão potente é uma narrativa bem elaborada.

É famosa a pouca importância dada por Aristóteles aos efeitos visuais ou *opsis* na tragédia. Como ele afirma, “quanto ao espetáculo cênico [ὄψις] decerto que é o mais emocionante, mas, também é o menos artístico [ἀτεχνότατον] e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos” (*Poética* 1450b16-20 [tradução: Eudoro de Souza]). Aristóteles concede que “o terror [τὸ φοβερὸν] e a piedade podem surgir do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão entre os atos, e este é o procedimento mais digno do poeta” (*Poética*, 1453b1-14 [tradução, *idem*]). Como ele explica, “o mito deve ser composto de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo” [tradução, *ibidem*]).<sup>3</sup>

---

3. Não obstante, defendendo a superioridade da tragédia sobre a épica, Aristóteles afirma que, apesar de o drama, como a épica, poder ser apreciado somente pela leitura, a tragédia tem “demais, o que não é pouco, a melopéia e o espetáculo cênico que acrescem a inten-

Pode ocorrer, e alguns especialistas têm defendido isto, que Aristóteles estava mais acostumado a ler tragédia do que a assistir a uma encenação, mas eu sugeriria que ele também tinha em mente o poder da linguagem em recriar a cena tão claramente e tão bem como se a tivesse testemunhado pessoalmente. Isso era o que o discurso do mensageiro fazia na tragédia, e os poetas se orgulhavam desse *tours de force*. No *Agamêmnon*, de Ésquilo, após Clitemnestra ter narrado o dispositivo da cadeia de faróis de fogo para trazer as notícias da queda de Troia a Argos, quase que instantaneamente, o coro exclama: “Eu agradecerei aos deuses depois, senhora, mas eu gostaria de ouvir e admirar tal história continuamente enquanto você a conta de novo” (317-19).<sup>4</sup> Pode-se, aqui, ouvir o poeta pavoneando-se.

A persuasão estava intimamente ligada à produção de emoções, e, assim, a análise das emoções surge em conexão com os manuais de retórica.<sup>5</sup> Trasímaco da Calcedônia, um sofista renomado, que aparece no primeiro livro da *República* de Platão, é dito ter composto um tratado intitulado *Eleoi*, literalmente, “Piedades”.<sup>6</sup> Se Platão falhou em chegar a uma análise apropriada das emoções (embora ele tenha muito a dizer sobre elas, incidentalmente), a razão pode ter sido em parte sua hostilidade à retórica em geral. O próprio Aristóteles começa sua *Retórica* afirmando que piedade, raiva e outras emoções, *pathê*, similares da alma, não pertencem exatamente à arte da retórica, e que apelar para as emoções é como medir algo com uma régua torta (1.1, 1354a 20-32). Entretanto, ele, ao mesmo tempo, reconhece que excitar e aplacar as emoções são coisas importantes para o orador, já que as pessoas julgam diferentemente quando elas estão angustiadas ou

---

sidade dos prazeres que lhe são próprios” (1462a15-17). Isso pareceria contraditório com a crítica aristotélica anterior aos efeitos das artes visuais, e os editores têm buscado emendar a passagem; para uma discussão, veja KONSTANT, D. Propping Up Greek Tragedy: The Right Use of *Opsis*, In: HARRISON, G. W.M.; LIAPIS, V. (eds.). *Performance in Greek and Roman Theatre*. Leiden: E. J. Brill, 2013 = *Mnemosyne* supplement 353, p. 63-75.

4. θεοῖς μὲν αὐθις, ὧ γύναϊ, προσεύξομαι.

λόγους δ' ἀκοῦσαι τοῦσδε κάποθ' αὐμάσαι

διηνεκῶς θέλομι' ἄν ὡς λέγοις πάλιν.

5. Veja KONSTANT, D. Rhetoric and Emotion, In: WORTHINGTON, I. (ed.). *A Companion to Greek Rhetoric*. Oxford: Blackwell, 2007, p. 411-25.

6. Veja BERS, V. *Genos Dikanikon: Amateur and Professional Speech in the Courtrooms of Classical Athens*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies = Hellenic Studies Series 33, 2009, ch. 6; disponível em [http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CH'S\\_Bers.Genos\\_Dikanikon.2009](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CH'S_Bers.Genos_Dikanikon.2009); e também DOW, J. *Passions and Persuasion in Aristotle's Rhetoric*. Oxford: Oxford University Press, 2015, p. 117-19.

contentes, ou se têm ódio ou afeição, e, assim, no livro 2, ele fornece a primeira e detalhada análise das *pathê*.<sup>7</sup>

Os artigos apresentados neste volume tratam de vários aspectos do discurso, da persuasão e das emoções, em gêneros tão diversos como tragédia, oratória, história, filosofia e crítica literária. Eles revelam o poder das palavras para fazer visível o que está ausente, com base naquilo que poderíamos chamar “cenas de crime” (como na passagem de Quintiliano, citada antes), fazendo com que os objetos transcendentais fossem mais objetos de contemplação mental (um aspecto do sublime), e eles exploram as muitas emoções que a retórica poderia estimular, do terror visceral e piedade à paixão pelo divino. Entretanto, não deterei mais o leitor; convido-o a ir diretamente para os excelentes capítulos que se seguem.

Tradução de Maria Cecília de Miranda N. Coelho

---

7. Nota da tradutora: para uma análise das emoções na retórica de Aristóteles, recomendo, enfaticamente, o livro do autor deste prefácio: KONSTAN, D. *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

# PEITHÔ E PATHOS EM GÓRGIAS

Marie-Pierre Noël

A ligação entre *peithô*, *dunamis* e *logos* parece ter sido um dos elementos essenciais do pensamento de Górgias. No diálogo de Platão que lhe é dedicado, Górgias, pressionado por Sócrates para definir a *dunamis* de sua arte (447c), a descreve como “uma arte que tem por objeto os discursos” (449d: *περὶ λόγους*), que se faz “por meio de discursos” (450b: *διὰ λόγων*) e que tem por fim “persuadir (*πείθειν*) por meio dos discursos tanto dos juízes no tribunal quanto dos membros do Conselho diante do Conselho ou do povo diante da Assembleia do povo ou em qualquer que seja a reunião que seja uma reunião de cidadãos (452e)”. Porque ela deriva de uma *technê* — a retórica —, esta *dunamis* pode ser objeto de um ensinamento e de uma transmissão. É assim que o orador hábil, que se tornou apto a persuadir qualquer auditório, possui por sua vez uma *dunamis* (457 b: *δυνατὸς λέγειν*), a saber, o poder de falar com sucesso na tribuna diante do povo sobre qualquer assunto, o que lhe dá o poder na cidade (mais exatamente o primeiro lugar: *ἄρχειν*)<sup>1</sup>. “De fato, se você dispõe de um tal poder (*ἐν ταύτῃ τῇ δυνάμει*), você fará do médico, um escravo, do treinador, um escravo e, quanto ao seu homem de negócios, ele terá ares de ter feito fortuna, não por ele — mas por ti, que pode falar e persuadir as massas — (*τῷ δυναμένῳ λέγειν καὶ πείθειν τὰ πλήθη*)”, declara orgulhosamente Górgias<sup>2</sup>. Da mesma maneira, Polo

---

1. *Grg.* 452d.

2. *Grg.* 452e. Esta ideia é reafirmada no *Filebo* 58a-b: “Ἦκουον... Γοργίαν πολλάκις, ὡς ἡ τοῦ πείθειν πολὺ διαφέρει πασῶν τεχνῶν· πάντα γὰρ ὑφ’ αὐτῆ δι’ ἐκόντων, ἀλλ’ οὐ διὰ βίας ποιοῖτο, καὶ μακρῷ ἀρίστη πασῶν εἴη τεχνῶν. Esta potência é comparada àquela do tirano na conversação de Sócrates com Polo e Cálicles.

comparará o poder do tirano e aquele do orador<sup>3</sup>, enquanto que Cálicles justificará pela lei do mais forte a superioridade do orador sobre a maioria<sup>4</sup>.

Encontramos em várias ocasiões, no *Elogio a Helena*, uma das duas obras conservadas de Górgias ao lado da *Defesa de Palamedes*, uma ideia bastante próxima, aquela da *dunamis* própria ao *logos*<sup>5</sup>. Em *Helena*, § 8, o *logos* é descrito de modo emblemático como “um grande mestre (δυνάστης μέγας) que, por um corpo imperceptível e perfeitamente invisível, realiza atos totalmente divinos”, pois ele “tem o poder (δύναται) de fazer cessar o medo, de dissipar a tristeza, de provocar a alegria e de aumentar a piedade”. O primeiro exemplo dado é aquele da poesia, definida como um “discurso dotado de um metro (λόγον ἔχοντα μέτρον)”; que

provoca, naqueles que a escutam um frisson de intenso pavor, uma piedade chorosa, um lamento que sua própria aflição encanta; e, quando da evocação das felicidades e das infelicidades que atingem ações e pessoas estrangeiras, a alma padece, por meio dos discursos, uma emoção pessoal (ἐπ’ ἀλλοτρίων τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίας καὶ δυσπραγίας ἴδιόν τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἢ ψυχῆ) (§ 9)<sup>6</sup>.

O *logos* se mostra assim como capaz de atuar sobre as emoções, provocando um *pathos*, um “afeto” (πάθημα), graças ao qual podemos nos pôr no lugar de outrem e ao qual não podemos resistir. Persuadida por ele, Helena deve ser absolvida, porque ela foi coagida e porque sua partida não aconteceu por uma livre escolha.

Esta *dunamis* do *logos* suscitou interpretações diversas. Para a maior parte dos comentadores, tratar-se-ia simplesmente da sistematização de um tema antigo, aquele do poder mágico e irracional da palavra<sup>7</sup>, no qual a natureza das emoções produzidas pelo *logos* não teria ainda sido teorizada nem posta em relação com a argumentação retórica, como será o caso em Aristóteles<sup>8</sup>. Para outros, Górgias teria sido o inventor de uma nova

---

3. *Grg.* 466b-c.

4. *Grg.* 482e-484a.

5. *Elogio a Helena*, 8-14.

6. Salvo indicação contrária, as traduções são nossas. Para Górgias, o texto é aquele de nossa edição (que será publicada na Collection des Universités de France). Nota da Tradutora: traduzi do francês todas as traduções da autora, sem escolher versões já existentes em português.

7. Ver, por exemplo, ROMILLY (1975, p. 3-22).

8. Sobre este ponto, ver FORTENBAUGH (2002, p. 19): “Neither rhetorician seems to have investigated the nature of emotional response and in the absence of such an investigation

concepção do *logos*, perfeitamente independente da verdade. Assim, T. G. Rosenmeyer, em um artigo intitulado “Gorgias, Æschylus and apatê”, associa essa ideia à célebre definição gorgiana da tragédia, que diz ser ela “uma forma de engano (ἀπάτη) que torna quem enganou mais justo que quem não enganou e aquele que foi enganado mais sábio que quem não foi enganado”<sup>10</sup>. Independentemente da verdade, o *logos* poderia, pois, escapar a todo julgamento e se tornar um meio de criação por inteiro, cujo princípio seria a noção de *apatê*<sup>11</sup>. A ideia de uma “autonomia do *logos*”, com frequência retomada pelas críticas, que veem em Górgias um dos primeiros teóricos da ficção literária<sup>12</sup>, encontrou em Barbara Cassin sua mais brilhante expressão: em Górgias, “o discurso não pode representar o real e ele não o faz... o discurso faz ser”; o ser é “um efeito de dizer”, escreve ela no *Effet Sophistique*, em 1995<sup>13</sup>. O *logos* de Górgias, assim compreendido, seria, pois, essencialmente performativo.

As duas interpretações são discutíveis. A primeira subestima a teorização da arte do *logos* e da retórica da qual Górgias é inegavelmente, segundo o próprio Platão, uma figura maior<sup>14</sup>. Mas a reivindicação de um *logos* absolutamente autônomo, independente do real e da verdade, criador de um “efeito-mundo”, por mais sedutora que ela seja, não é tão evidente para quem tenta dar conta do conjunto dos textos e dos fragmentos de Górgias. Ela não é, com efeito, em parte alguma desenvolvida por Górgias nesses termos. No *Elogio a Helena*, em §1 e §2, o *logos* é até mesmo associado à verdade (ἀλήθεια, τάληθές), e trata-se de mostrar (δείξαι) mediante

---

it was easy to think of emotions as diseases whose victims suffer a misfortune (*Hel.* 19) curable only by drugs and inspired incantations (*Hel.* 10, 14).”

9. ROSENMEYER (1955).

10. Ver DK 82B23 = Plutarco, *de glor. Ath.* 348C : τὴν τραγωδίαν... ἀπάτην, ὡς Γοργίας φησὶν, ἦν ὁ τε ἀπατήσας δικαιοτέρος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος (“a tragédia é, segundo as palavras de Górgias, uma forma de engano que torna aquele que enganou mais justo que aquele que não enganou, e aquele que foi enganado mais sábio que aquele não foi enganado”). Ver também *Como ler os poetas* 15C.

11. ROSENMEYER (1955, p. 231): “now for the first time it is clearly recognised that speech is not a reflection of things, not a mere tool or slave of description, but that it is its own master.”

12. Ver principalmente FINKELBERG (1998, p. 177): “With Gorgias for the first time fiction is legitimized as an autonomous sphere which cannot be evaluated by using ordinary standards of truth and falsehood.”

13. CASSIN (1995, p. 73ss). É possível encontrar uma crítica sistemática a essas interpretações em PORTER (1993), e em MAZZARA (1999).

14. Ver NOËL (2004); sobre a concepção da retórica gorgiana e sua crítica por Isócrates, ver também NOËL (2010).

a introdução de um raciocínio (λογισμός) no discurso<sup>15</sup>. Além disso, a ideia de uma autonomia do *logos* não parece estar em acordo com a definição da arte da retórica que Platão atribui ao próprio Górgias no diálogo homônimo, que é essencialmente uma arte da palavra pública, cujos fins são mais políticos que estéticos. Ela desconhece também, quando não os deixa simplesmente passar em silêncio, alguns elementos essenciais dessa arte. Por exemplo, a teoria do discurso ligado ao *eikos*, que Platão atribui a Górgias e a Tísias no *Fedro*, 267a. Segundo Sócrates, com efeito, Tísias e Górgias teriam “visto que é preciso dar às verossimilhanças prece-dência sobre a verdade” e “também, unicamente pela força do discurso, parecer pequenas as grandes coisas e grandes as pequenas coisas”, e teriam “inventado a maneira de falar brevemente ou de produzir intermináveis desenvolvimentos sobre todos os assuntos”<sup>16</sup>. Ela desconhece, também, a importância conferida às *pathê*, às “emoções”<sup>17</sup>, na persuasão. Enfim, ela não dá conta da maneira muito particular de se exprimir de Górgias, que os Antigos associaram às figuras de estilo nomeadas *gorgieia schêmata* (antítese, pariose e paromoiose), das quais temos numerosas ilustrações nas obras conservadas e que é igualmente parodiada por Platão no *Mênon*, quando ele propõe a Mênon uma definição da cor “à maneira de Górgias”. Reduzido por Aristóteles na *Retórica* (III, 1404b12-14) a um mero estilo poético, que se distancia da necessária adaptação da *lexis* a seu objeto, esse modo de expressão poderia, ao contrário, corresponder a uma concepção do *logos* bem diferente daquela de Aristóteles e de Platão<sup>18</sup>.

Todos esses elementos, parece-me, não fazem sentido a não ser que sejam compreendidos como variações e manifestações da *dunamis* do *logos* definida por Górgias, que instaura, no pensamento grego, uma relação nova entre *pathos* e *peithô*. É esta *dunamis* que eu me proponho a estudar aqui em três etapas, mostrando sua novidade, seu funcionamento, que

---

15. “Perfeição... para o discurso, a verdade (§ 1 : λόγῳ... ἀλήθεια). Eu pretendo, de minha parte, introduzindo em meu discurso (λόγῳ) um raciocínio (λογισμόν), fazer cessar a acusação que pesa sobre esta mulher denegrida, e de seus detratores demonstrar a falsidade mostrando a verdade (δειξίαι τὰληθές) para fazer cessar a ignorância (§ 2).”

16. Τίσίαν δὲ Γοργίαν τε ἐάσομεν εὐδεν, οἱ πρὸ τῶν ἀληθῶν τὰ εἰκότα εἶδον ὡς τιμητέα μᾶλλον, τὰ τε αὐτὸ μικρὰ μεγάλα καὶ τὰ μεγάλα μικρὰ φαίνεσθαι ποιούσι διὰ ῥώμην λόγου, καίνα τε ἀρχαίως τὰ τ' ἐναντία καίνως, συντομίαν τε λόγων καὶ ἄπειρα μήκη περὶ πάντων ἀνεύρον.

17. É assim que nós traduziremos o termo *pathos* ao longo deste estudo. Sobre os sentidos do termo grego, ver KONSTAN (2006, p. 3-40).

18. Ver NOËL (1999 e 2001).

não implica a autonomia do *logos* em relação ao real, mas um liame desde então indireto, que passa pelas *pathê*; sua relação com o *eikos*, a definição da retórica por Górgias e o uso que este último faz do *logos*.

## A novidade do *logos* gorgiano

De maneira contrária ao que se afirma frequentemente, não há em Górgias uma retomada da concepção arcaica do poder da palavra, mas uma concepção nova da palavra. Mesmo se o uso terapêutico desta última já era bem conhecido em Homero<sup>19</sup>, o poder do *logos* não é objeto de nenhuma teorização antes de Górgias. A potência da qual ele depende é aquela de *Peithô*. Esta última se associa a toda sorte de presentes e não está ligada exclusivamente ao *logos*<sup>20</sup>. Ela não é uma personificação da persuasão retórica, mas uma deusa servidora de Afrodite, uma deusa da sedução: em Hesíodo, em companhia das Graças e das Horas, ela enfeita Pandora para seduzir e enganar Prometeu; em Êsquilo, ela é a deusa que, no cortejo de Cipris, é a mestra dos encantamentos (θέλκτωρ: *Suppl.* 1041). Sua atividade se exerce nos dois domínios ligados da sedução amorosa e política. A persuasão pela palavra diante da assembleia do povo é assim concebida no modelo da sedução amorosa: nas *Suplicantes*, *Peithô* é invocada por Pelasgo com *tyché*, no momento de se apresentar diante da assembleia do povo para persuadir este último a receber as suplicantes (*Suppl.* 524), enquanto que as servas das Danaides, convidando suas senhoras a aceitar o hímen e a lei de Afrodite, associam ao cortejo desta última *Pothos* e *Peithô* (*Suppl.* 1041)<sup>21</sup>. Entre os meios de que ela se utiliza se encontram os discursos, mas também a astúcia ou os presentes<sup>22</sup>.

Mesmo quando ela não é uma divindade, *peithô* aparece sempre como uma força, que age do exterior. Assim, no *Agamemnon*, 85-87, o coro pergunta a Clitemnestra:

Τίνος ἀγγελίας / πειθοῖ περίπεπτα θυοσκεῖς ;

19. Sobre este uso, ver ENTRALGO (1970).

20. Sobre os outros meios aos quais a persuasão é associada, ver NOËL (1989). Parece-nos difícil seguir completamente a análise de M. DETIENNE. *Les Maîtres de Vérité dans la Grèce archaïque*. Paris, 1967, p. 109 sq. uma vez que ele vê exclusivamente em *Peithô* “dans le Panthéon grec le pouvoir de la parole sur autrui”.

21. Sobre essas questões, ver BUXTON (1982).

22. *Choéphores*, 726 (πειθῶ δολία); *TrGF* 161 (= *Niobé*).



Sobre a força persuasiva de quais notícias você sacrifica um pouco por toda parte?

As emoções são apresentadas aqui como provenientes do exterior<sup>23</sup>, considerando um modelo mais mágico que psicológico<sup>24</sup>. Os objetos tanto quanto os homens são assim suscetíveis a persuadir ou a serem persuadidos. Compreende-se melhor porque a persuasão não é tão distante da pressão, como o indica o uso recorrente, nas cenas de persuasão em *Ésquilo*, das esticomitias. Observa-se, principalmente na cena em que as Danaides persuadem Pelasgo a acolhê-las (*Suppl.* 234-503), três esticomitias de 32, 13 e 12 versos, das quais duas ao menos são esticomitias de pressão. Pelasgo é em realidade constrangido a aceder às demandas das Suplicantes sob ameaça, uma vez que estas últimas anunciaram que elas iriam se enforçar diante dos autores e dos deuses com seus cintos de suplicantes (*Suppl.* 466)<sup>25</sup>.

Essa concepção da persuasão está de acordo com a etimologia de πείθειν. A forma ativa é, segundo o *Dictionnaire Étymologique* de Pierre Chantraine, uma formação secundária com base na voz média πείθομαι, “eu obedezço”, ela própria formada a partir da raiz indo-europeia *bheidh\**, assim como o latim *fido*, mas também o albanês *be*, “juramento”, e sobretudo o velho eslavo *beda*, “constrangimento”, e o velho “alto-alemão” (*Hochdeutsch*), *beitten*, “forçar, constranger”. Nesta família, a ideia de persuadir, que implica para nós um processo progressivo, não é portanto senão uma construção *a posteriori*. Πείθειν é um factivo: trata-se de levar seu interlocutor a πείθεσθαι, isto é, a aceder ao seu pedido, a aquiescer, a se entregar a você, a se engajar ao seu lado. Como o observa Émile Benveniste, “em grego, o verbo πείθομαι ‘eu me deixo persuadir, eu obedezço’ deixa ainda reconhecer que a ‘persuasão’ equivale ou leva à obediência”<sup>26</sup>. O verbo não sugere o emprego de nenhum meio específico, de nenhum processo psicológico, mas somente a criação

---

23. Como bem o disse SANSONE (1975): “‘emotions’ and ‘states of mind’ are thought by Aeschylus to arrive from outside and to impinge upon the individual, whereas we normally speak of them as arising within a person.”

24. O verbo ligado à persuasão é com frequência o verbo θέλλειν, “encantar” (*Prom. Ench.* 172-173; *Eum.* 885-886; etc.).

25. A cena em que Clitemnestra persuade Agamemnon a caminhar sobre o tapete de púrpura (cf. *infra*) é construída, também ela, por intermédio de uma esticomitia.

26. BENVENISTE (1969). Ver também SCHULZ (1952), TAILLARDAT (1982). φίλος repousaria sobre a mesma raiz que πείθω, a raiz *\*bheidh*. Encontraremos uma outra etimologia de φίλος no artigo de HAMP (1982).

de uma ligação entre dois personagens que é da ordem da *pistis* (πίστις), a “aprovação” e a “confiança”.

Às palavras de Cassandra, no *Agamemnon*, 1212-13, descrevendo sua situação de profetisa da qual Apolo retirou o poder da credibilidade:

ἔπειθον οὐδέν' οὐδέν

eu não podia fazer com que ninguém acreditasse em mim quanto a coisa alguma,

o coro responde:

ἡμῖν γε μὲν δὴ πίστα θεσπίζειν δοκεῖς,

a nós, pelo menos, você parece profetizar palavras críveis.

É essa também a razão pela qual, no poema de Parmênides, Peithô se encontra ao lado do Ser, porque ela caminha com *Alêtheia*, enquanto a segunda via é aquela das opiniões dos mortais, para as quais não há *pistis alêthês* (πίστις ἀληθής)<sup>27</sup>.

Não é pois de se admirar que não se veja representado, em Ésquilo, o próprio processo da persuasão. Na célebre cena do *Agamemnon* (931-43) em que o rei, em seguida a uma rápida esticomitia (v. 931-943), caminha, instigado por sua esposa, sobre tapetes de púrpura que são o símbolo de sua perda, a questão não é saber o porquê nem como ele cede<sup>28</sup>. Não são, com efeito, as motivações psicológicas que interessam a Ésquilo, mas o resultado da persuasão, a saber, a tomada de decisão. Agamemnon cede, repetindo deste modo o ato de *hubris*, que ele já tinha cometido ao sacrificar sua filha, Ifigênia. Por esse gesto, ele já está morto e o espectador pode assim ver o que a convenção teatral lhe interdita contemplar: a morte do rei por sua esposa. Em uma tal perspectiva, as condições psicológicas de produção

---

27. DK 28B1, v. 30; DK 28B2, v. 3-4.

28. As hipóteses emitidas para explicar este gesto são, portanto, numerosas. Lembramos aquela de FRAENKEL (1962[2]), que propõe que se veja na atitude do rei uma espécie de lassidão, o desejo de não dizer não à sua esposa, e a de DAWE (1963), que vê, com razão, na atitude do atrida a simples marca de uma necessidade dramática. Os termos do debate e mais amplas referências bibliográficas podem ser encontradas em BOLLAK e JUDET DE LA COMBE (1981).

da persuasão importam pouco. Esta concepção da persuasão corresponde perfeitamente ao teatro de Ésquilo, cuja dimensão essencial é de tornar visível a ação e não o efeito dos acontecimentos sobre os personagens, como tão bem mostrou J. de Romilly em seu estudo sobre a evolução do patético de Ésquilo a Eurípidés, em 1961<sup>29</sup>.

A partir da segunda metade do século V, principalmente no teatro de Eurípidés, desenvolve-se o interesse pelas motivações dos personagens. Peithô aparece, então, mais nitidamente como proveniente do domínio humano e podendo ser o objeto de uma produção, com frequência associada ao *logos*, que constitui dele um meio privilegiado, como na expressão λόγοις πείθειν. Assim, em *Hécuba*, nos versos 816-18, a Persuasão procede, segundo Hécuba, de uma aprendizagem:

τί δῆτα θνητοὶ τᾶλλα μὲν μαθήματα  
μοχθοῦμεν ὡς χρῆ πάντα καὶ ματεύομεν,  
πειθῶ δὲ τὴν τύραννον ἀνθρώποις μόνην  
οὐδέν τι μᾶλλον ἐς τέλος σπουδάζομεν  
μισθοὺς διδόντες μαθάνειν, ἴν᾽ ἦν ποτε  
πειθεῖν ἅ τις βούλοιο τυγχάνειν θ᾽ ἅμα;

Por que, mortais, debruçamo-nos sistematicamente em todos os outros saberes, em vão? Por que não nos consagrarmos antes à Persuasão, que reina como mestre absoluto sobre os humanos, para adquirir dela, mediante salário, a ciência perfeita a fim de poder persuadir sobre o que se quer e obtê-lo imediatamente?

Em dois versos conservados da *Antígona*, ela é diretamente associada ao *logos*:

οὐκ ἔστι Πειθοῦς ἱερὸν ἄλλο πλὴν λόγος,  
καὶ βωμὸς αὐτῆς ἔστ᾽ ἐν ἀνθρώπου φύσει.

---

29. Ver, também, ROMILLY (1984, nota da p. 69-70), a propósito do sacrifício de Ifigênia por Agamemnon: “Existe... crise. Existe angústia. Existe um brusco abandono da tentativa sacrílega. Mas por quê? Ésquilo não o diz...”

Não há outro santuário de Persuasão que não seja o *logos*, e seu altar se encontra na natureza dos homens<sup>30</sup>.

A *Peithô* de Eurípides aparece aqui menos como uma força exterior que como um traço da natureza humana, e ela se opõe à *Peithô* tradicional, da qual se menciona o culto. Não obstante, aqui ainda, não é o *logos*, mas antes *Peithô*, que constitui o elemento essencial.

A novidade, ao que parece introduzida por Górgias, reside na perspectiva nova mediante a qual a persuasão é apresentada<sup>31</sup>. Em Eurípides, é a deusa *Peithô* que a cada vez é invocada<sup>32</sup>; em Górgias, o interesse se volta menos para *peithô* que para o *logos*. Assim, no *Elogio a Helena*, se encontra a mesma metáfora que em *Hécuba*, aquela do “soberano”. Mas, para Eurípides, é *Peithô* que é um *tyrannos*, uma “soberana”. Em Górgias, a imagem do *dunastês*, do “mestre” não é aplicada a *Peithô*, mas ao *logos*, tornado um *δυναστής μέγας* (§ 8) que realiza atos completamente divinos (θειότατα ἔργα ἀποτελεῖ) e que possui principalmente a capacidade “de fazer cessar o medo, de dissipar a tristeza, de provocar a alegria e de aumentar a piedade (δύνатаι γὰρ καὶ φόβον παῦσαι καὶ λύπην ἀφελεῖν καὶ χαρὰν ἐνεργάσασθαι καὶ ἔλεον ἐπαυξῆσαι)”.

As relações entre *logos* e *peithô* são assim invertidas. Com efeito, de maneira sistemática na passagem, os diferentes tipos de *logoi* mencionados, quer se trate da poesia, definida como um λόγον ἔχοντα μέτρον (§9), da magia (§10), da medicina (§14), das especulações científicas e dos debates intelectuais (§13), são postos em relação com o verbo *peithein*, que parece constituir seu *modus operandi* comum<sup>33</sup>. Da expressão λόγοις πείθειν, frequente no final do século V, em que λόγοις é somente um meio, ao *logos* se passou a atribuir o estatuto de agente, cuja *dunamis* é a persuasão.

30. Fragmento 18 Jouan = 170Kn = 230 M. Ver, também, *Hécuba*, 816-818.

31. Encontramos uma análise mais detalhada em NOËL (1994). É preciso substituir esta ideia nas numerosas discussões do final do século V a respeito das relações entre ação e palavra, por exemplo em Tucídides II, 40, 2; III, 62, 2; Sófocles, *Filocteto*, v. 96-99: [Ulisses] “eu também, quando eu era jovem, eu tinha a língua inativa (γλώσσαν μὲν ἄργόν) e o braço sempre ativo (χεῖρα δ’ εἶχον ἐργάτιν); hoje, pelo que mostram os fatos, eu vejo que, entre os mortais, é a língua, e não os atos, que dirige tudo (τὴν γλώσσαν, οὐχὶ τὰργα πάνθ’ ἡγουμένην).”

32. Ver também Êsquilo, *Suplicantes*, 1039-1401, Empédocles DK 31B133; Parmênides, DK 28B2.

33. ὁ πείσας (8); ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητεία (10); ἔπεισαν καὶ πείθουσι (11); πείσας, ἔπεισεν, πίθεσθαι, πείσας (12); ἔπεισε (13).

## A *dunamis* do *logos* e seu funcionamento: *pathos* e *logos*

As diferentes obras conservadas de Górgias parecem ir todas no mesmo sentido. Em *Helena*, a ação do *logos* é sistematicamente analisada segundo um modelo científico provavelmente tomado de empréstimo das descrições dos médicos e dos fisiólogos. Assim, a imagem da *dunamis* do *logos* se encontra no tratado hipocrático *Sobre os ventos* para descrever a ação do ar:

Οὔτος δὲ μέγιστος ἐν τοῖσι πᾶσι τῶν πάντων δυνάστης ἐστίν. ἄξιον δ' αὐτοῦ θεήσασθαι τὴν δύναμιν... Ἄλλὰ (sc. ὁ ἀήρ) μὴν ἐστί γε τῇ μὲν ὄψει ἀφανής, τῷ δὲ λογισμῷ φανερός.

No entanto, para as doenças mais escondidas e mais difíceis, é pelo julgamento mais que pelo saber adquirido que se decide... O ar é um soberano muito potente que reina em tudo e sobre tudo. Vale a pena contemplar sua potência... Tal é pois a potência que ele detém em seus domínios. Portanto ele [o ar] é invisível aos olhos, mas visível para a razão<sup>34</sup>.

Como no tratado *Sobre os Ventos*, em *Helena*, o *logos*, embora invisível aos olhos (§ 8: μικροτάτῳ σώματι καὶ ἀφανεστάτῳ), age sobre os que escutam, segundo o mesmo mecanismo que aquele da vista, a *opsis*. Suas ações são, com efeito, descritas com o mesmo verbo, τυπόω-ῶ, “marcar com um impressão”: no § 13, a persuasão, associando-se ao discurso, marca até a alma com a impressão (ἐτυπώσατο) que ela deseja; no § 15, por meio da vista, a alma recebe uma impressão que a atinge até em suas atitudes (καὶν τοῖς τρόποις τυποῦται)<sup>35</sup>. A *opsis* recebe a impressão, depois a reproduz por reação na alma (§16 : ἐταράχθη καὶ ἐτάραξε τὴν ψυχὴν)<sup>36</sup>.

34. *Vents*, III, 2-3 (trad. J. Jouanna). Ver também Diógenes de Apolônia, DK 64B5: καὶ ὑπὸ τούτου (sc. ὁ ἀήρ) πάντα καὶ κυβερνᾶσθαι καὶ πάντων κρατεῖν.

35. Ver também Demócrito DK 68A136, 81 (ταραχὴν τοῦ ὀφθαλμοῦ). Sobre o vocabulário da visão em geral, podemos remeter a MUGLER (1964). O verbo τυπόω desempenha um grande papel nas teorias da percepção dos Atomistas. Ver, por exemplo, Leucipo DK 67A29: “eles [Leucipo, Demócrito e os Epicuristas] consideravam em efeito que certos simulacros de mesma forma, formando uma emanção contínua proveniente dos objetos vistos e vem tocar a vista são a causa da visão” (trad. J.-P. Dumont). Essa teoria evoca o processo da visão no *Elogio a Helena*, 17 (εἰκόνα τῶν ὀρωμένων πραγμάτων ἢ ὄψις ἐνέγραψεν ἐν τῷ φρονήματι) e a definição da cor como ἀπορροὴ σχημάτων ὄψει σύμμετρος no *Mênon* 76d. Sobre as relações possíveis entre o *logos* de Górgias e aquele de Demócrito, ver FORD (2002).

36. Este esquema é ainda aquele do tratado hipocrático *Sobre os Ventos* 14, 5: οὕτως ὁ ἀήρ παραχθεὶς ἀνετάραξε τὸ αἷμα.

O *logos* e a *opsis* afetam igualmente a *psyché*, produzindo a cada vez um *pathos*, pelo discurso ou pelos sentidos, que pode ser sensação ou emoção.

Para o *logos*, os efeitos produzidos são os seguintes<sup>37</sup>:

– no §9: a poesia – definida como um discurso provido de métrica – provoca, naqueles que a escutam “um frisson de intenso pavor, uma piedade chorosa, um lamento que sua própria aflição encanta; e, quando da evocação das felicidades e das infelicidades que atingem ações e pessoas estrangeiras, a alma padecer, por meio dos discursos, uma emoção pessoal (ἤς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολύδακρυς καὶ πόθος φιλοπένθης, ἐπ’ ἀλλοτρίων τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίαις καὶ δυσπραγίαις ἴδιόν τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἢ ψυχῇ)”;

– no §10: “as encantações inspiradas pelos deuses que se fazem por meio do discurso podem trazer a felicidade e subtrair a dor. Pois, ao se associar à faculdade de julgar da alma, a potência da incantação a enfeitiça, persuade e modifica pela feitiçaria (Αἰ γὰρ ἔνθειοι διὰ λόγων ἐπωδαὶ ἐπαγωγοὶ ἡδονῆς, ἀπαγωγοὶ λύπης γίνονται· συγγινομένη γὰρ τῇ δόξῃ τῆς ψυχῆς ἢ δύναμις τῆς ἐπωδῆς ἔθελε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητεία)”;

– no §12: “o discurso que persuadiu uma alma forçou a alma que ele persuadiu a obedecer ao que foi dito e a aprovar o que foi feito (λόγος γὰρ ψυχὴν ὁ πείσας, ἦν ἔπεισεν, ἠνάγκασε καὶ πείθεσθαι τοῖς λεγομένοις καὶ συναινέσαι τοῖς ποιουμένοις)”;

– no §13: “a persuasão, associando-se ao discurso, marca (ἐτυπώσατο) até a alma com a impressão que ela deseja (ἢ πειθῶ προσιούσα τῷ λόγῳ καὶ τὴν ψυχὴν ἐτυπώσατο ὅπως ἐβούλετο)”;

– enfim, no §14, é estabelecida uma analogia entre a *dunamis* do discurso relativamente à disposição da alma e a disposição das drogas relativamente à natureza dos corpos:

Τὸν αὐτὸν δὲ λόγον ἔχει ἢ τε τοῦ λόγου δύναμις πρὸς τὴν τῆς ψυχῆς τάξιν ἢ τε τῶν φαρμάκων τάξις πρὸς τὴν τῶν σωμάτων φύσιν· ὥσπερ γὰρ τῶν φαρμάκων ἄλλους ἄλλα χυμοὺς ἐκ τοῦ σώματος ἐξάγει, καὶ τὰ μὲν νόσου τὰ δὲ βίου παύει, οὕτω καὶ τῶν λόγων οἱ μὲν ἐλύπησαν, οἱ δὲ ἔτερψαν, οἱ δὲ ἐφόβησαν, οἱ δὲ εἰς θάρσος κατέστησαν τοὺς ἀκούοντας, οἱ δὲ πειθοὶ τι κακῇ τὴν ψυχὴν ἐφαρμάκευσαν καὶ ἐξεγοήτευσαν.

---

37. Encontraremos uma análise destas emoções em MUNTEANU (2012).

Existe uma identidade de relação entre a potência do discurso relativamente à disposição da alma e a disposição/administração das drogas relativamente à natureza do corpo. Pois, assim como, entre as drogas, algumas fazem sair do corpo tal humor e outra, um outro, e põem um termo, umas à doença, as outras à vida, do mesmo modo, entre os discursos, alguns afligem ou encantam ou amedrontam ou inflamam seu auditório, e outros, por alguma perniciosa persuasão, o drogam e o enfeitiçam.

Para a *opsis*, os efeitos são os seguintes:

– No §15, trata-se de uma impressão: “que a atinge até em suas atitudes (διὰ δὲ τῆς ὄψεως ἢ ψυχῆ κὰν τοῖς τρόποις τυποῦται)”;

– No §16, de uma perturbação da alma: “se a vista vem a contemplar este espetáculo, ela é perturbada e perturba a alma, de modo que com frequência, prevendo a iminência de um perigo, as pessoas fogem, assustadas (εἰ θεάσεται ἢ ὄψις, ἐτάραχθη καὶ ἐτάραξε τὴν ψυχὴν ὥστε πολλάκις κινδύνου τοῦ μέλλοντος ὄντος φεύγουσιν ἐκπλαγέντες)”;

– A imagem da impressão é retomada como conclusão do § 17:

Ἦδη δὲ τινες ἰδόντες φοβερὰ καὶ τοῦ παρόντος ἐν τῷ παρόντι χρόνῳ φρονήματος ἐξέστησαν· οὕτως ἀπέσβεσε καὶ ἐξήλασεν ὁ φόβος τὸ νόημα. πολλοὶ δὲ δειναῖς πόνοις καὶ ματαίοις νόσοις καὶ δυσίατοις μανίαις περιέπεσον· οὕτως εἰκόνας τῶν ὀρωμένων πραγμάτων ἢ ὄψις ἐνέγραψεν ἐν τῷ φρονήματι.

Tão logo tenham eles visto um espetáculo terrificante, alguns se encontram, de imediato, privados do sentido do qual eles usufruíam naquele instante. O medo os sufoca e expulsa a razão. Muitos são também aqueles que se precipitaram em terríveis sofrimentos, em doenças vãs e delírios incuráveis. Assim a vista inscreveu no espírito imagens dos objetos que ela viu.

É, pois, o mesmo mecanismo que rege a vista e o *logos*: um e outro atingem a *psychê* a partir do exterior e se imprimem nela provocando emoções diversas (medo, piedade, etc.). Não obstante, não se trata totalmente do mesmo tipo de efeito. A *opsis*, tocando a *psychê*, modifica o *phronêma*, que pode se traduzir aqui por “sentimento” ou “estado de espírito”<sup>38</sup>. O *logos*,

---

38. §17: εἰκόνας τῶν ὀρωμένων πραγμάτων ἢ ὄψις ἐνέγραψεν ἐν τῷ φρονήματι. Ver sobre o sentido de φρονεῖν ONIANS (1951, p. 29 [15]): “il couvre une activité psychique indifférenciée, l’action des *phrenes*, qui comprend l’“émotion” et aussi le “désir””.

ele, modifica a maneira como se aprecia, como se julga, isto é a *doxa*, que ele manipula e modifica como bem entende:

– no §10, “associando-se à *doxa* da alma (τῆ δόξει τῆς ψυχῆς), a potência da encantação a enfeitiça e a persuade, e a modifica por meio de feitiçaria”;

– no §13: os discursos dos *meteôrologoi*, “substituindo uma *doxa* por outra, suprimindo esta aqui e suscitando aquela outra (δόξαν ἀντὶ δόξης τὴν μὲν ἀφελόμενοι τὴν δ’ ἐνεργασάμενοι), fazem aparecer o que é incerto e invisível aos olhos da *doxa* (τοῖς τῆς δόξης ὄμμασιν)”;

um pouco mais adiante, encontra-se em questão os “desafios oratórios em versos entre discursos filosóficos, nos quais se encontra ilustrado a qual ponto a rapidez do pensamento (γνώμης τάχος) torna a confiança na *doxa* facilmente mutável (τὴν τῆς δόξης πίστιν).”

Como é possível julgar com base nos exemplos dados, *doxa* tem aqui um sentido ativo tanto quanto um passivo. Trata-se da *faculdade de julgar, de dar seu assentimento, de crer*, concebida como uma capacidade da *psychê*<sup>39</sup>, mas também do resultado deste processo, a opinião<sup>40</sup>. Os “olhos da *doxa*” (τοῖς τῆς δόξης ὄμμασιν) possuem a capacidade de apreciar o que é da ordem do invisível e não é percebido diretamente pelos sentidos.

Algumas passagens da *Defesa de Palamedes* permitem que se compreenda melhor a relação entre *logos* e *doxa* em Górgias. De acordo com Palamedes — injustamente acusado por Ulisses de ter traído os Aqueus —, a verdade é objeto de uma certeza íntima (§5):

“Ὅτι μὲν οὖν οὐ σαφῶς <ειδῶς> ὁ κατήγορος κατηγορεῖ μου, σαφῶς οἶδα· σύνοιδα γὰρ ἑμαυτῷ σαφῶς οὐδὲν τοιοῦτον πεποιηκῶς οὐδ’ οἶδ’ ὅπως ἂν εἰδείη τις ὄν τὸ μὴ γενόμενον.

Que meu acusador não me acuse com base em conhecimentos certos, eu o sei com toda certeza. Pois minha consciência está segura de que eu nada fiz de tais coisas e é impossível que alguém conheça a existência de algo que não aconteceu!

Esta certeza íntima, o *logos* é impotente para transmitir (§35):

39. §10: τῆ δόξει τῆς ψυχῆς

40. §13: δόξαν ἀντὶ δόξης τὴν μὲν ἀφελόμενοι τὴν δ’ ἐνεργασάμενοι. Sobre esse sentido de *doxa* na coleção hipocrática, ver JOUANNA (1988, p. 130, nota 5). Ver também a expressão corrente nos decretos: ἔδοξε τῷ δήμῳ.



Εἰ μὲν οὖν διὰ τῶν λόγων τὴν ἀλήθειαν τῶν ἔργων καθαρὰν τε γενέσθαι τοῖς ἀκούουσι <καὶ> φανεράν, εὐπορος ἂν εἴη κρίσις ἢ διὰ τῶν εἰρημένων.

Seguramente, se, pelos discursos, a verdade dos atos podia aparecer ao auditório em sua pureza e seu resplendor, se teria um juízo imediatamente dedutível do que foi dito.

Uma vez que o adversário não pode ter sabido que Palamedes era culpado, ele não pode senão tê-lo avaliado, conjecturado (§3 : δοξάζειν)<sup>41</sup>. É esta *doxa* que é necessário que se discuta e se refute (§5). Assim, o *logos* é bem o lugar da *doxa*, aquele da conjectura e do raciocínio, que permite não que se transmita diretamente a verdade, mas ao menos de experimentá-la refutando a *doxa* (falsa) do adversário graças a um raciocínio que repousa sobre o εἰκόσ, o “verossímil”, que constitui uma grande parte do *Palamedes*.

A verdade, não podendo ser diretamente transmitida, deve, com efeito, ser objeto de uma *demonstração* pelo *logos* e logo de uma *comunicação*.

Tal é também a ideia que é particularmente desenvolvida no *Tratado do não-ser* ou, pelo menos, nas duas versões que conservamos desse tratado, a saber aquela de Sexto Empírico e aquela do tratado *Melisso, Xenófanes, Górgias*, transmitido no *corpus* das obras de Aristóteles. Na terceira parte do tratado, é afirmada uma diferença de natureza entre o *logos* e as realidades que ele deve comunicar, de tal sorte que ele não pode oferecer delas um equivalente perfeito. O *logos*, que é acolhido pela audição, não pode, com efeito, reproduzir os corpos visíveis nem fazer perceber pela vista<sup>42</sup>, porque ele próprio provém de uma experiência pessoal proveniente da percepção do objeto. Na versão oferecida por Sexto, “o *logos* é formado a partir das impressões que produzem em nós os objetos a partir do exterior, isto é, as realidades perceptíveis. É com efeito do encontro de seu sabor que nasce em nós o discurso correspondente a esta qualidade e é a partir da percepção da cor que nasce o discurso expresso sobre a cor”<sup>43</sup>. Porque ele é o produto de

41. A mesma aproximação entre δοκεῖν e εἶναι e a dificuldade em fazê-los coincidir se encontra em uma citação de Górgias que encontramos em Proclo (DK 85B26): τὸ μὲν εἶναι ἀφανὲς μὴ τυχὸν τοῦ δοκεῖν, τὸ δὲ δοκεῖν ἀσθενὲς μὴ τυχὸν τοῦ εἶναι. “O ser é invisível sem o parecer”, se traduz com frequência, mas se poderia compreender: “se ele não encontra a adesão do juízo”; “mas o parecer (o juízo?) não é sólido, se ele não encontra o ser”.

42. Sexto Empírico, *Adv. math.* VII, 83-84 = MXG, 6, 21.

43. *Adv. math.* VII, 85: ὁ γὰρ μὴν λόγος, φησὶν, ἀπὸ τῶν ἔξωθεν προσπιπτόντων ἡμῖν πραγμάτων συνίσταται, τουτέστι τῶν αἰσθητῶν· ἐκ γὰρ τῆς τοῦ χυλοῦ ἐγκυρήσεως

uma percepção individual do objeto, o *logos* não pode pretender comunicar o próprio objeto; é o objeto que, ao contrário, dá sentido e nascimento ao *logos*<sup>44</sup>. Uma passagem do *MXG* que se poderia pôr em relação com aquela de Sexto desenvolve uma ideia bastante próxima (*MXG*, 6, 22):

“Ὁ οὖν τις μὴ ἐννοεῖ, πῶς, αἰτεῖ, παρ’ ἄλλου λόγῳ ἢ σημείῳ τινὶ ἐτέρῳ τοῦ πράγματος ἐννοήσῃ, ἀλλ’ ἢ ἐὰν μὲν χρώμα, ἰδὼν, ἐὰν δὲ <χ>υμὸς, <...>; Ἀρχὴν γὰρ οὐ <δεῖς> λέγει <...> γ’ ὁ εἶδε χρώμα, ἀλλὰ λόγον· ὥστ’ οὐδὲ διανοεῖσθαι χρώμα ἔστιν, ἀλλ’ ὁρᾶν, οὐδὲ ψόφον, ἀλλ’ ἀκούειν.

O que, pois, não se tem no espírito, como, ele se pergunta, se terá no espírito por meio de discursos (*logoi*) vindo de um outro ou por signo radicalmente diferente do objeto, senão, se é uma cor, ao vê-la, se é um sabor, ao degustá-lo? Pois ninguém diz o que viu como cor, mas como discurso, de tal sorte que não é nem mesmo possível conceber uma cor, mas somente vê-la, nem um ruído, mas somente ouvi-lo<sup>45</sup>.

Aqui se encontra sublinhada a especificidade do *logos*. Produto de uma percepção, ele é, a seu turno, objeto de uma percepção<sup>46</sup>. Assim, ele não pode comunicar a experiência que o fez nascer, porque as percepções,

---

ἐγγίνεται ἡμῖν ὁ κατὰ ταύτης τῆς ποιότητος ἐκφερόμενος λόγος, καὶ ἐκ τῆς τοῦ χρώματος ὑποπτώσεως ὁ κατὰ τοῦ χρώματος.

44. *Adv. math.* VII, 85: Εἰ δὲ τοῦτο, οὐχ ὁ λόγος τοῦ ἐκτὸς παραστατικὸς ἐστὶν ἀλλὰ τὸ ἐκτὸς τοῦ λόγου μηνυτικὸν γίνεται. A ideia é em geral que a passagem de Sexto Empírico não tem nenhum equivalente no texto do *MXG*. Todavia, os paralelos lexicais entre as duas versões nos parecem infirmar esta ideia e reforçar nossa interpretação do texto. Como nós já havíamos dito, citamos os textos de Górgias segundo nossa edição (que será publicada na Collection des Universités de France).

45. É difícil de deduzir disso que “o discurso faz ser, e é por isso que seu sentido não pode ser apreendido senão posteriormente, em face do mundo que ele produziu”, como o diz CASSIN (1995, p. 73). B. Cassin faz sua demonstração sobre a conclusão de Sexto, que para ela deve ser compreendida em função da terminologia cética e que ela traduz por “o discurso não comemora o que está fora, é o que está fora que se faz revelador do discurso”. Sobre o problema posto por essa interpretação da formulação de Sexto, ver também as reservas de DIXSAUT (2002, p. 206 e nota 1). É de se admirar, além do mais, que uma frase na qual a própria B. Cassin reconhece a presença de termos essencialmente céticos, e que constitui uma interpretação do pensamento de Górgias pelo próprio Sexto ou sua fonte (Enesidemo? Ver SEDLEY, 1992), possa, em seguida, servir sozinha para reconstruir a concepção gorgiânica do *logos*.

46. *Adv. math.* VII, 86 = *MXG* 6, 23-25.

elas próprias diferentes, não podem, além disso, pretender ser idênticas em indivíduos diferentes (MXG, 6, 25):

Φαίνεται δὲ οὐδ' αὐτὸς αὐτῷ ὅμοια αἰσθανόμενος ἐν τῷ αὐτῷ χρόνῳ, ἀλλ' ἕτερα τῇ ἀκοῇ καὶ τῇ ὄψει καὶ νῦν τε καὶ πάλαι διαφόρως, ὥστε σχολῆ ἄλλω τι ἂν ταῦτὸ αἰσθοιτό τις.

Além disso, está claro que mesmo o mesmo homem não percebe coisas semelhantes àquelas que ele próprio percebe ao mesmo tempo, mas coisas diferentes pela audição e pela vista, e de modo dissemelhante de um instante a outro, de modo que ainda com mais forte razão é impossível que tenha a mesma percepção que um outro.

Aqui, também, não se trata de afirmar uma incomunicabilidade radical entre os humanos, mas uma impossibilidade de comunicar diretamente o que é. De modo que o *logos* não pode ser sempre aproximativo e produzir uma *imagem* variável do objeto. Mas mesmo se essa imagem é variável, ela nasce de uma mesma capacidade humana de padecer. O *logos* é, pois, ao mesmo tempo, a expressão da diversidade dos humanos, mas também de mais nada uma experiência puramente humana. Se as paixões e as emoções são individuais, sua expressão é comum, e essa expressão pode constituir as bases da comunicação entre todos os indivíduos, a condição de ser compreendida não absolutamente, mas do ponto de vista do geral, como expressão da maioria. O discurso assim não pode ser senão a expressão do provável e do possível (o *eikos*) e não mais do que é a cada vez para cada indivíduo e a cada instante. O *pathos* produzido não é, pois, um simples afeto isolado de toda a dimensão cognitiva e oposto à razão, mas bem constitui um modo de comunicação repousando em uma concepção relativa do conhecimento.

Para retomar a fórmula muito justa empregada por Monique Dixsaut em um estudo de 2002 sobre “Platão e a lição de Górgias”<sup>47</sup>:

O emprego de uma persuasão de opinião não se funda em Górgias na impossibilidade radical do saber e da verdade, na evanescência da realidade, mas na incapacidade do *logos* em tornar comum um saber identificado a uma experiência absolutamente singular. (...) Razão pela qual

---

47. No volume sobre *Platon, source des présocratiques*, editado com BRANCACCI (2002, p. 211-12).

não basta dizer a verdade, é preciso além disso produzir a impressão de que foi dita.

## O *eikos* e a comunicação pelas *pathê* segundo Górgias

A concepção do discurso que nós analisamos pode permitir compreender o funcionamento do *eikos* atribuído a Górgias no *Fedro*, 267a, que consiste em “dar às verossimilhanças prioridade sobre a verdade... unicamente pela força do discurso fazer aparecer pequenas as grandes coisas e grandes as pequenas coisas, aos temas novos conferir o caráter do antigo, e aos antigos o aspecto da novidade” e “falar brevemente ou produzir intermináveis desenvolvimentos sobre todos os assuntos”<sup>48</sup>.

Como vimos repetidas vezes, contrariamente às censuras dirigidas por Sócrates no *Fedro* a este *eikos*, preferido à verdade e que não repousaria no conhecimento da natureza humana, não se trata em caso algum, para Górgias, de uma representação mentirosa: a variação do *logos* corresponde às diferentes formulações possíveis e verossímeis de um mesmo objeto. Trata-se de oferecer do objeto uma imagem variável (donde o sentido de *eikos*: “que se assemelha a”) que se adapta aos diferentes auditórios. Essa adaptação instaura com efeito uma verdadeira “conivência” entre o auditório e o orador, principalmente nos discursos públicos, que repousam na criação de um consenso.

Podemos julgar a importância desta teoria — que faz do *eikos* o instrumento da persuasão — na prática retórica dos séculos V e IV, segundo o uso que dele fazem os oradores áticos, mas também com base na *Retórica a Alexandre* 7, 4, tratado que encontramos no *corpus* aristotélico, mas que contém uma teoria retórica próxima daquela de Isócrates e sobretudo das *technai logôn* do século V perdidas dos sofistas. O *eikos* é aí definido como uma prova técnica, de uma maneira muito próxima daquela de Górgias:

Εἰκὸς μὲν οὖν ἔστιν οὗ λεγομένου παραδείγματα ἐν ταῖς διανοαῖς ἔχουσιν οἱ ἀκούοντες... Ὡστε τοῦτο δεῖ παρατηρεῖν ἡμᾶς ἐν τοῖς λόγοις αἰεὶ εἰ τοὺς

---

48. Τιςίαν δὲ Γοργίαν τε ἑάσομεν εὐδεῖν, οἱ πρὸ τῶν ἀληθῶν τὰ εἰκότα εἶδον ὡς τιμητέα μᾶλλον, τὰ τε αὐτὰ μικρὰ μεγάλα καὶ τὰ μεγάλα μικρὰ φαίνεσθαι ποιοῦσι διὰ ῥώμην λόγου, καίνα τε ἀρχαίως τὰ τ' ἐναντία καίνως, συντομίαν τε λόγων καὶ ἄπειρα μήκη περὶ πάντων ἀνεῦρον;

ἀκούοντας συνειδότας ληψόμεθα περὶ τοῦ πράγματος οὐ λέγομεν· τούτοις γὰρ αὐτοὺς εἰκός ἐστι μάλιστα πιστεύειν.

O verossímil é aquilo que, quando é dito, os ouvintes têm exemplos em mente. (...) Por conseguinte, nós devemos nos preocupar sempre, nos discursos, em saber se nós encontraremos em nossos ouvintes uma conivência a propósito do fato sobre o qual nós falamos. Pois nesse caso, é verossímil que eles lhe acordem o maior crédito<sup>49</sup>.

Assim se estabelece uma “conivência”, um conhecimento comum (συνειδότας) entre aquele que fala e aquele que escuta, que permite a *pistis*, a “confiança” e a “prova” (πιστεύειν). Das três categorias de *eikos* (conforme se recorre à sua contribuição nos discursos [συμπααραλαμβάνειν] as paixões, o hábito ou o interesse), a mais desenvolvida é a primeira. Ela consiste em

levar à contribuição nos discursos as paixões (*pathê*) que escoltem a natureza humana, por exemplo, se a alguns ocorre de terem experimentado sentimentos de desprezo ou de temor com relação a alguém... ou ainda se eles ressentiram alegria ou tristeza, se eles experimentaram toda outra paixão do mesmo gênero, pela alma, pelo corpo ou por não importa qual dos sentidos dos quais nós compartilhamos a experiência (ταῖς ψυχαῖς ἢ τοῖς σώμασιν ἢ τιτι τῶν ἄλλων αἰσθήσεων οἷς συμπάσχομεν). Pois essas paixões e as paixões que lhes são semelhantes, sendo paixões comuns à natureza humana, são conhecidas dos ouvintes<sup>50</sup>.

Eis porque, por exemplo, o orador, em desespero de causa, pode tentar “obter o perdão recorrendo para tanto às paixões comuns a todos os homens (τὰ κοινὰ τῶν ἀνθρώπων γινόμενα πάθη), à ambição e às outras paixões de mesma natureza”<sup>51</sup>.

Como se vê, a comunicação repousa na capacidade de se encontrar em uma experiência semelhante das *pathê*, uma simpatia no sentido etimológico do termo, segundo um mecanismo próximo do *eikos* gorgiânico: encontramos aqui a ideia de uma comunidade forjada sobre as paixões (sobre o padecer em sentido amplo) que constituem — com o hábito — as

49. *Rh. Al.* 7, 4, 1428a25-33 (uso, aqui, a tradução de P. CHIRON).

50. *Rh. Al.* 7, 5, 1428a36-1428b5 (trad. P. CHIRON).

51. *Rh. Al.* 7, 14, 1429a15-19 (trad. P. CHIRON).

bases da natureza humana. Apoiando-se sobre esta última, o *logos* permite, pois, à comunidade de se experimentar como tal, levando em conta tanto suas diferenças quanto suas semelhanças, e de comunicar com base em *doxai* comuns<sup>52</sup>.

Notar-se-á na passagem que uma tal concepção do discurso se inscreve claramente em uma dimensão democrática, que repousa em um número e logo sobre a regra da maioria. Ela não poderia obter a aprovação do Sócrates de Platão, assim como o regime sobre o qual ela repousa. Para Platão, com efeito, o orador aí se transforma em espelho da multidão e é por isso que o discurso de Cálicles se baseia naquele de *Dêmos*, o jovem pelo qual ele está apaixonado e sobre aquele do povo (*dêmos*) que ele corteja<sup>53</sup>. O *logos* do filósofo, ele, amoroso da filosofia, está sempre em acordo ele mesmo<sup>54</sup>, e esse acordo repousa na verdade, e não em um assentimento da multidão e nas *pathê*<sup>55</sup>.

Para Platão, com efeito, o discurso de Górgias e todo o discurso que ele qualifica como “sofístico” em geral não repousa sobre o que ele nomeia, em *Sofista* 235d-236c, a εικαστική τέχνη, que reproduz fielmente o modelo. Ele deriva, ao contrário, da arte dos simulacros (φανταστική τέχνη) que, para corrigir os erros de paralaxe, sacrifica as proporções exatas criando a ilusão. O sofista é, pois, fundamentalmente, aquele cujo *logos* não pode reproduzir o ser, porque ele não repousa sobre o conhecimento, assim como o poeta da *República*, que realiza, à semelhança do pintor, uma imitação distante em dois graus das ideias, uma imitação da imitação e que “não sabe distinguir o que é maior do que é menor, e que tem as mesmas coisas

---

52. Ver, por exemplo, *Elogio a Helena*, 9: “É preciso demonstrar também ao meu auditório, passando pela *doxa* (δεῖ δὲ καὶ δόξῃ δεῖξαι τοῖς ἀκούουσι).”

53. *Grg.* 481d sq.

54. *Grg.* 482a sq.

55. Ver *Grg.* 471e-472c (trad. CROISET): “Meu caríssimo — declara Sócrates a Polo —, você tenta refutar por meio de expedientes retóricos, como aqueles que ocorrem diante dos tribunais. Neste contexto, um orador acredita ter refutado seu adversário quando pôde arrolar em favor de sua tese numerosos e consideráveis testemunhas enquanto o outro não tem senão um ou nenhum. Mas esse gênero de refutação é destituída de validade para se descobrir a verdade (...) Mas, embora sozinho, eu não me entrego; pois você em nada não me obriga a isso: somente você produz contra a minha pessoa uma multidão de falsos testemunhos com o intuito de me arrancar meu bem e a verdade. Eu, ao contrário, se eu não obtenho o seu próprio testemunho, e unicamente ele em favor de minha afirmação, eu estimo nada ter feito para a conclusão de nosso debate, não mais que você de resto, se você não obtém o suporte de meu testemunho, único entre todos, e se você não dispensa todos os seus outros testemunhos.”

ora como grandes, ora como pequenas”, que “cria fantasmas (*eidôla*)” e que está sempre “a uma distância infinita da verdade” (*Rep.* X, 605c).

Mesmo se ele não é citado, vê-se aqui tudo o que a concepção do *logos* sofisticado no *Sofista* de Platão deve a Górgias, e quanto o filósofo rejeita um tal uso do discurso, considerado por ele como proveniente do erro e da falsificação. Aristóteles retomará as mesmas críticas, mas no sistema aristotélico o problema é menos a relação do *logos* com a verdade que aquele de sua adequação às coisas, expressa em termos de *lexis*. Definida de maneira muito limitante, a *lexis* retórica, contrariamente à *lexis* poética (que é associada a *eikos*), não deve ser nem plana, nem inchada, mas “apropriada”, obedecendo ao *prepon* (καὶ μήτε ταπεινὴν μήτε ὑπὲρ τὸ ἀξίωμα, ἀλλὰ πρέπουσαν), e sua distância com relação à linguagem corrente é menor, porque se deve permanecer tão natural e unívoco quanto possível. Essa definição da *lexis* retórica por Aristóteles (*Rhet.* III, 1404b12-14) permite assim qualificar como *poiêtikê* a *lexis* de Górgias, que propõe diversas expressões possíveis de um mesmo assunto, e recusar a inteira concepção do *logos* que ele propõe como “inadaptada”. Ao fazer isso, ele faz com que ela desapareça pura e simplesmente dos debates filosóficos para rejeitar apenas os seus excessos e impropriedades estilísticas. Razão pela qual as análises de Górgias em termos de estilo na Antiguidade (estilo poético, *gorgieia schêmata* como figuras do excesso, etc.) reconduzem sempre para a crítica platônica em termos aristotélicos<sup>56</sup>...

No entanto, se não remetemos às condenações aristotélicas ao analisar o *logos* gorgiânico em termos de adequação, é possível compreender o “estilo” de Górgias como aquele que busca produzir uma impressão, um *pathos*, no ouvinte<sup>57</sup>, para estabelecer uma comunicação. Eu considerarei, para concluir, apenas um exemplo, aquele da paródia que Platão oferece dele no contexto da definição de cor proposta a Mênon no diálogo homônimo (76a) e que parece notável sobre este ponto: depois de ter proposto a Mênon, apresentado desde o prólogo como um discípulo de Górgias, duas definições de figura recusadas por seu interlocutor, Sócrates propõe um exemplo de definição da cor “aos moldes de Górgias”: ἔστι γὰρ χροῖα

---

56. Para o detalhe da demonstração, nós remetemos aos artigos citados *supra*, nota 18.

57. O mesmo se passa com os modos de composição e de raciocínio de Górgias: a exposição de forma negativa do que não é: Helena não pode ser culpável, não mais que Palamedes; as três demonstrações negativas do Tratado são do não-ser, que procedem formulando a hipótese da verdade daquilo de que se acabou de demonstrar a impossibilidade (“nada é; se alguma coisa é, é incognoscível, se é incognoscível, é incomunicável a outrem”).

ἀπορροή σχημάτων ὄψει σύμμετρος καὶ αἰσθητός (“a cor é um eflúvio constituído de formas, que é proporcionado à vista e é, assim, perceptível por ela”). Essa definição, Sócrates a qualifica em seguida como “trágica”, o que explica que ela agrade mais a Mênon que aos precedentes, porque ela pode permitir, também, que se defina a voz, o olfato, e outras do mesmo gênero. “Você não diz que existem eflúvios que emanam dos seres conforme a teoria de Empédocles (οὐκοῦν λέγετε ἀπορροάς τινὰς τῶν ὄντων κατὰ Ἐμπεδολέα;)?”; pergunta Sócrates, “e poros, rumo aos quais e através dos quais se propagam esses eflúvios (πόρους εἰς οὓς καὶ δι’ ὧν αἱ ἀπορροαὶ πορεύονται)?”; “E que, entre estes eflúvios, uns são do mesmo calibre que alguns dos poros (καὶ τῶν ἀπορροῶν τὰς μὲν ἀρμόττειν ἐνίοις τῶν πόρων)”; “a cor é, pois, um eflúvio constituído de formas, que é proporcional à vista e, logo, perceptível por ela (ἔστι γὰρ χροῖα ἀπορροή σχημάτων ὄψει σύμμετρος καὶ αἰσθητός)”, conclui, então, Sócrates. Notar-se-á o jogo de palavras e as aliterações:

πόρους εἰς οὓς καὶ δι’ ὧν αἱ ἀπορροαὶ πορεύονται,

que permite que se conclua, um pouco mais adiante :

ἔστι γὰρ χροῖα ἀπορροή σχημάτων.

O termo χροῖα não é utilizado, intencionalmente, a não ser nesta passagem, enquanto que, nas precedentes definições dadas por Sócrates, a cor era simplesmente nomeada χρώμα. Não se trata somente de um jogo de sonoridades nem de uma ilustração das *gorgieia schēmata*, mas de um modo de definição no qual cada termo se justifica pela sua ligação (para) etimológica com a precedente, recriando, assim, por sua definição, o próprio processo do qual ele provém, segundo um procedimento do qual encontramos várias ilustrações no *Crátilo*. O movimento faz com que o ouvinte participe da própria criação do nome, e o discurso permite compartilhar este movimento provocando a emoção ligada a essa criação. Nós estamos bem longe, como se vê, de um *logos* essencialmente performativo; em vez disso, estamos mais próximos de um discurso de comunicação, que não exclui a manipulação ou a pressão, mas que se esforça em implicar seus interlocutores, de onde a ideia de uma convivência e de um consenso, fundado



sobre emoções comuns, que é para Górgias a condição de possibilidade e o desafio de todo discurso.

Para dar a última palavra a Platão, lembraremos o célebre jogo de palavras da página 198c do *Banquete* sobre o nome do sofista. Sócrates, após ter escutado o discurso de Agatão, grande discípulo de Górgias, escreve maliciosamente, comparando o efeito do discurso gorgiânico ao efeito provocado pela cabeça da Górgona Medusa:

Quem não teria sido tomado de emoção diante da beleza das palavras e das expressões (τίς οὐκ ἂν ἐξεπλάγη ἀκούων;)? (...) Este discurso me lembrou Górgias, a ponto de experimentar completamente a impressão (ἐπεπόνθη) que descreve Homero: eu temia (ἐφοβούμην) que, para concluir, Agatão lançasse sobre meu discurso, em pleno meio do seu próprio discurso, a cabeça de Górgias, o temível orador, e me retirasse a voz transformando-me em pedra!<sup>58</sup>

Eis o discurso de Górgias transformado em Górgona, e o ouvinte, diante da intensidade das *pathê*, quase transformado em pedra, oferecendo ao discurso — e a este artigo — a mais perfeita das conclusões: o silêncio!

Tradução de Miriam Campolina Diniz Peixoto

## REFERÊNCIAS

BENVENISTE, E. *Vocabulaire des Institutions indo-européennes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

BOLLAK, J. e JUDET DE LA COMBE, P. *L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interprétations*. Lille: PU de Lille, 1981, II, p. 335-345.

---

58. Ver, também, a retomada da cena no *Banquete* de Xenofonte, II, 26: Ἄν δὲ ἡμῖν οἱ παῖδες μικραῖς κύλιξι πυκνὰ ἐπιψακάζωσιν, ἴνα καὶ ἐγὼ ἐν Γοργιεῖοις ῥήμασιν εἶπω, οὕτως οὐ βιαζόμενοι μεθύειν ὑπὸ τοῦ οἴνου ἀλλ' ἀναπειθόμενοι πρὸς τὸ παιγνιδέστερον ἀφιζόμεθα.

- BUXTON, R.G. *Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho*. New York: Cambridge UP, 1982.
- CASSIN, B. *L'effet sophistique*. Paris: Seuil, 1995.
- DAWE, R.D. Inconsistency of Plot and Character in Æschylus, *PCPHS*, n. s. 9, 1963, p. 21-62.
- DIXSAUT, M. Platon et la leçon de Gorgias. In: DIXSAUT, M.; BRANCACCI, A. *Platon, source des présocratiques*. Paris: Vrin, 2002, p. 191-217.
- ENTRALGO, L. *The Therapy of the Word in Classical Antiquity*. New Haven & London: Yale U.P., 1970.
- FINKELBERG, M. *The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece*. Oxford: Oxford U.P., 1998.
- FORD, A. *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*. Princeton: Princeton U.P., 2002.
- FORTENBAUGH, W.W. *Aristotle on Emotion. A contribution to philosophical psychology, rhetoric, poetics, politics and ethics*. London: Duckworth, 2002.
- FRAENKEL, E. *Æschylus, Agamemnon*. Oxford: Oxford U.P., 1962[2].
- HAMP, P. "ΦΙΛΟΣ", *BSL* 77, 1982, p. 251-262.
- JOUANNA, J. *Hippocrate*, vol. V, 1. *Des Vents, De l'Art*. Paris: Les Belles Lettres, 1988.
- KONSTAN, D. *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- MAZZARA, G. *Gorgia, la retorica del verosimile*. Sankt Augustin: Academia Verlag, 1999.
- MUGLER, G. *Dictionnaire historique de la terminologie optique des Grecs*. Paris: Klincksieck, 1964.
- MUNTEANU, D.L. *Tragic Pathos. Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*. Cambridge: Cambridge U.P., 2012.
- NOËL, M.-P. La persuasion chez Gorgias. In: *La Rhétorique grecque. Actes du Colloque Octave Navarre*. GALY, J.-M.; THUIVEL, A. Nice, 1994, p. 89-105.
- \_\_\_\_\_. Gorgias et l'invention des *GORGIEIA SCHÈMATA*, *REG* 112, 1999, p. 193-211.
- \_\_\_\_\_. La Persuasion et le Sacré chez Gorgias, *BAGB*, 1989, p. 139-151.
- \_\_\_\_\_. L'art de Gorgias dans le *Gorgias*, in *Papers on Rhetoric VI*, MONTEFUSCO, L. C. (Ed.), 2004, p. 131-149.
- \_\_\_\_\_. Le style poétique de Gorgias et ses interprétations. In: *Les anciens sophistes*, ed. MOREL, P.-M. et PRADEAU, J.-F. Strasbourg, 2001 (Les cahiers philosophiques n° 12), p. 253-273.

- \_\_\_\_\_. Rhétorique ou philosophie? La structure du *Contre les Sophistes* et la polémique d'Isocrate contre Gorgias, in *Rhetorica philosophans. Mélanges offerts à Michel Patillon*, BRISSON, L. ; CHIRON, P. (Ed.). Paris: Vrin, 2010, p. 49-65.
- ONIANS, R.B. *Les origines de la pensée européenne*. Cambridge: Cambridge U.P., 1951 [trad. fr. Seuil, 1999].
- PORTER, J. The Seductions of Gorgias, *Classical Antiquity*, 12, 1993, p. 267-299.
- ROMILLY, J. "Patience, mon cœur": *l'essor de la psychologie dans la littérature grecque classique*. Paris: Les Belles Lettres, 1984.
- ROMILLY, R. *Magic and Rhetoric in Ancient Greece*. Cambridge, Mass.: Cambridge U.P., 1975.
- ROSENMEYER, T.G. Gorgias, Æschylus and apatè, *AJPh* 76, 1955, p. 225-260.
- SANSONE, D. *Æschylean Metaphors for Intellectual Activity*. Wiesbaden: Hermes Einzelsch, 1975.
- SCHULZ, S. *Die Wurzel ΠΕΙΘ-(ΠΙΘ-) im älteren Griechischen*. Inaugural Dissertation, Freiburg-in-der-Schweiz, 1952.
- SEDLEY, D. Sextus Empiricus and the atomist Criteria of Truth, *Elenchos* 13, 1992, p. 21-56.
- TAILLARDAT, J. "ΦΙΛΟΘΗΣ, ΠΙΣΤΙΣ et FOEDUS", *REG* 95, 1982, p. 1-14.

# O IMPACTO DOS SENTIDOS NA ALMA NOS DISCURSOS EPIDÍTICOS DE GÓRGIAS

Janika Päll<sup>1</sup>

## Introdução

As concepções de Górgias sobre a cognição (αἴσθησις) nas artes<sup>2</sup> e sobre o impacto dos sentidos na alma são mais claramente revelados nas suas duas apologias, Fragmentos 11, DK 82B *Elogio a Helena*, e Fragmento 11a, DK, *Apologia de Palamedes*.<sup>3</sup> Os discursos representam gêneros orais (criados

---

1. Agradeço penhoradamente à Maria Cecília de Miranda N. Coelho pelo seu convite para o simpósio em Belo Horizonte, que me trouxe de volta ao estudo de Górgias. Eu usei principalmente os textos do TLG e, no caso da necessidade de comentários posteriores ou problemas textuais, eu me referirei, separadamente, às edições. Os princípios da análise rítmica (que estão presentes abaixo) são encontrados em PÄLL (2007).

2. Veja REDING (1985). CONSIGNY (1992) oferece uma leitura da oratória epidítica de Górgias com base nos fragmentos; SEGAL (1962), FUTTER (2011) (e muitos outros) concentram-se somente no *Elogio a Helena* e na teoria do discurso como persuasão. Veja também MURRAY (2000) para uma discussão interessante. Com base na seguinte análise, é difícil concordar com sua sequência cronológica e hierárquica de três campos: palavra estética, mítica e poética mediante o visual e trágico (*logos*) para completar o logocentrismo e conhecimento completo (MURRAY, 2000, p. 67).

3. De agora em diante, irei me referir a esses textos como *Helena* e *Palamedes*. Ambos os discursos são muito semelhantes, como já foi observado por Knudsen: *Palamedes* é uma *ethopoiia*, um modelo de discurso de defesa na primeira pessoa, *Helena* apresenta seu elogio ou a apologia principalmente na terceira pessoa do singular, como um gênero epidítico tradicional (KNUDSEN, 2012, p. 33). Segal datou *Palamedes* como sendo do fim do século V e início do IV, depois de *Helena*, que ele viu, pelo seu intertexto, como contemporâneo à *Helena* de Eurípides, em torno de 415 ou 412 a.C. (SEGAL, 1962, p. 100) versus Blass, que viu mais conexões com a *Helena* de Isócrates e datou ambos de 393 a.C.

e) transmitidos por meio dos textos, apoiando-se, assim, em dois sentidos, quais sejam: audição e visão.<sup>4</sup> A *Apologia de Palamedes* é um discurso de defesa apresentado pelo próprio Palamedes, e apoiado fortemente no *ethos*, a descrição de seu próprio caráter, que não pode ser conhecido bem por ninguém, exceto por ele mesmo. O núcleo do argumento está na oposição das ações verdadeiras do defensor (Palamedes) e nas acusações de Odisseu contra ele, que não se ampara na verdade factual, mas na opinião. *Helena* é um *tour de force* de um argumento baseado na probabilidade (εἰκός), que alega que a personagem não pode ser considerada culpável de sua ida para Troia, porque ela não agiu de livre vontade, mas foi vítima de forças exteriores.<sup>5</sup> A lista dos agentes externos (outros culpados no lugar de Helena) pode ser caracterizada como *force majeure* (ἀνάγκη): ela foi forçada a ir para Troia ou pelas forças divinas, ou por um homem, Páris (Fr.11.6). As partes três e quatro do discurso são dedicadas ao papel de fatores internos, psicológicos, que são apresentados como resultados de forças externas equivalentes. No terceiro argumento (Fr.11.9-14), esses agentes externos (discurso e persuasão) agem na alma por meio da audição — o discurso é considerado como tendo força (ἀνάγκη no Fr.11.12-13, correspondendo a βία no Fr.11.6-7) e descrito como um senhor poderoso (Fr.11.9). O quarto argumento (Fr.11.15-19) discute o contexto da visão, produzindo medo e amor e tendo sua própria ἀνάγκη (Fr.11.19). A seguinte análise começará com a discussão dos papéis da audição e da visão na *Helena*, prosseguindo com algumas observações sobre *Palamedes*.

## O impacto da audição na *Helena* de Górgias

Analogamente à discussão sobre a visão, a audição é apresentada na *Helena* como uma *force majeure*.<sup>6</sup> O poder do discurso em seu impacto na alma é comparado ao poder mecânico dos remédios no corpo (Fr.11.14).<sup>7</sup> Helena é apresentada como uma sofredora inocente. O argumento sobre o poder do

---

(BLASS, 1887, p. 72-75), a *opinio communis* no século XXI, parece dar apoio a SEGAL (KNUDSEN, 2012, p. 36). A análise presente não contribuirá para a datação da criação desses discursos; no entanto, a consistência de suas ideias, bem como o ritmo, apontam em direção à autoria de ambos por Górgias.

4. Sobre oralidade, veja GOLDHILL e OSBORNE (1999), MACKAY (1999 e 2008).

5. Veja SEGAL (1962) e GAGARIN (1999) para uma análise desse discurso.

6. PÁLL (2007, p. 242) (com uma pequena correção: a *anankê* deve ser colocada sob p. 6).

7. Para uma análise do aspecto psicológico, veja SEGAL (1962, p. 104-108).

discurso é preparado por um entimema, que é baseado na oposição entre alguém que faz algo, um agente externo (Páris) e um sofredor (Helena); a oposição usa a voz ativa e a passiva, respectivamente, e ambas suas partes são apresentadas com finais (*cola*) paralelos isossilábicos (Fr.11.7):<sup>8</sup>

εἰ δὲ βίαι <u>ἠρπάσθη</u>	2+5s(filabas) 1+1+2 p(alavras)
καὶ ἀνόμως ἐβιάσθη	8s 3p
καὶ ἀδίκως ὑβρίσθη,	7s 3p
δηλον ὅτι 4s 2p +	
ὁ <μὲν> ἄρπάσας ὡς ὑβρίσας ἠδίκησεν, 12s =16s 6p	
ἡ δὲ ἀρπασθεῖσα ὡς ὑβρισθεῖσα ἐδυστύχησεν. 16s 6p	
ἄξιος οὖν 4s 2p	
ὁ μὲν ἐπιχειρήσας βάρβαρος βάρβαρον ἐπιχείρημα 2+ 8+8 s / 2+2+2p	
καὶ λόγῳ καὶ νόμῳ καὶ ἔργῳ 3+3+3s /2+2+2p	
λόγῳ μὲν αἰτίας, νόμῳ δὲ ἀτιμίας, ἔργῳ δὲ ζημίας τυχεῖν. 6+7+6+2/3+3+3+1p	
ἡ δὲ βιασθεῖσα 6s 3p	
καὶ τῆς πατρίδος στερηθεῖσα 9s 4p	
καὶ τῶν φίλων ὀρφανισθεῖσα 9s 4p	
πῶς οὐκ ἂν εἰκότως ἐλεηθεῖη 11s 5p	
μᾶλλον ἢ κακολογηθεῖη; 9s 3p	
ὁ μὲν γὰρ ἔδρασε δεινά, ἡ δὲ ἔπαθε. 3+5+5s 8p	
δίκαιον οὖν τὴν μὲν οἰκτίραι, τὸν δὲ μισῆσαι. 4+5+5s 8p	

Se com violência ela foi raptada e ilegalmente coagida e injustamente ultrajada, é evidente que, por um lado, o raptor, porque ultrajou, cometeu injustiça, por outro, a raptada, porque foi ultrajada, foi infeliz. Digno, então, o bárbaro que empreendeu uma empresa bárbara, pelo discurso, pela lei e pela ação receber, pelo discurso, a acusação; pela lei, a desonra; pelo ato, o castigo; mas a que foi coagida, privada da pátria e feita órfã dos amigos, como, justamente, não poderia ser ela pranteada mais do que injuriada? Pois, enquanto aquele fez coisas terríveis, aquela sofreu; justo é, então, por um lado, deplorá-la, por outro, odiá-la.

8. Aqui e abaixo, veja as traduções de DONOVAN: <http://www.classicpersuasion.org/pw/gorgias/helendonovan.htm>. Nota da tradutora: utilizei, aqui, com poucas alterações, minha tradução do *Elogio a Helena*, publicada em 1999, pelo *Cadernos de Tradução*, n. 4, Departamento de Filosofia da USP, p. 15-19.

No seu apelo ao público, Górgias, em vez de acusação, reprovação e reproche (αἰτίας, κακολογηθείη, μισῆσαι), que devem ser direcionados a Páris, demanda piedade (ἐλεηθείη, οἰκτίραι) para Helena, a, de fato, sofredora. Embora a esfera do discurso seja mencionada, os sentidos (visão e audição) não são o foco da discussão, já que o argumento é sobre uma força física externa e a natureza involuntária dos atos de Helena e seu sofrimento. Nessa apresentação de fatores equivalentes, ele utiliza também recursos estilísticos: a fim de demonstrar seu papel, a passagem acima é apresentada, abaixo, separada em partes (*cola*) – as menores unidades rítmicas (contrapartes de período) e as figuras correspondentes de repetição são apresentadas em negrito.<sup>9</sup> Nós podemos observar os ritmos silábicos rigorosos (e a repetição de palavras), assim como os ecos sonoros (sublinhados) que realçam as partes correspondentes. O terceiro argumento que imediatamente se segue propõe um outro responsável: a eloquência de Páris, que persuadiu e enganou a alma (Fr.11.8: εἰ δὲ λόγος ὁ πείσας καὶ τὴν ψυχὴν ἀπατήσας). O poder (δύναμις) do discurso é quase divino (Fr.11.8 θειότατα ἔργα); sua ação é descrita como persuadindo e forçando (Fr.11.12-13):

λόγος γὰρ ψυχὴν ὁ πείσας, ἦν ἔπεισεν, ἠνάγκασε καὶ πιθέσθαι τοῖς λεγομένοις καὶ συναινέσαι τοῖς ποιουμένοις. ὁ μὲν οὖν πείσας ὡς ἀναγκάσας ἀδικεῖ, ἡ δὲ πεισθεῖσα ὡς ἀναγκασθεῖσα τῷ λόγῳ μάτην ἀκούει κακῶς. (13) ὅτι δ' ἡ πιθῶ προσιούσα τῷ λόγῳ καὶ τὴν ψυχὴν ἐτυπώσατο ὅπως ἐβούλετο,...

Pois o discurso persuadindo a alma, a qual ele persuadiu, forçou-a a confiar nas coisas ditas e a estar de acordo com as coisas feitas. Aquele, então, que persuadiu, porque forçou, foi injusto, mas a que foi persuadida, porque forçada pelo discurso, inutilmente tem má reputação. E porque a persuasão, unindo-se ao discurso, molda a alma da maneira que quer,...

A persuasão tem, aqui, um poder similar ao da visão: ela influencia a alma de acordo com sua (e apenas a sua) vontade. A imposição pela força (ἠνάγκασε, ἀναγκάσας, ἀναγκασθεῖσα) havia sido, nos parágrafos 6 e 7, associada ao eixo paradigmático da violência (βία) e do abuso (ὑβρις). Como no caso da discussão sobre a visão, o processo de audição é apresentado em

---

9. Para o papel do ritmo na construção de equivalências, no eixo paradigmático, veja JACOBSON (1968, p. 358 ss) (as noções de Jacobson são “eixos de seleção e combinação”, eu prefiro “eixos paradigmáticos e sintagmáticos”, apoiando-me em Levin [1962]). Veja também DEMONT (2004, p. 84-85).

muitos diferentes campos, dos discursos poético (parágrafo 9) e mágico (parágrafo 10) aos da filosofia e oratória (parágrafo 13). A conexão entre esses campos é a apresentação oral: o discurso tem de ser ouvido; ele é cantado (a encantação, ἐπωιδαί p. 10) e falado e age sobre os ouvintes (ἀκούοντας, parágrafos 9, 14). Górgias enumera em vários lugares diferentes emoções que são estimuladas ou atenuadas no ouvinte por meio do discurso (Fr.11.8, 9, 10, 13, 14):

<u>δύναται</u> γὰρ	καὶ φόβον παῦσαι	4+5s/ 3p		
	καὶ λύπην ἀφελεῖν	6s/ 3p		
	καὶ χαρὰν ἐνεργάσασθαι	8s/ 3p		
	καὶ ἔλεον ἐπαυξῆσαι.	8s/ 3p		
... ἥς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε	καὶ φρίκη περίφοβος	9 + 7s/ 3p		
	καὶ ἔλεος πολὺδακρυς	8s/ 3p		
	καὶ πόθος φιλοπενθής	7s/ 3p		
... αἱ γὰρ ἔνθεοι διὰ λόγων ἐπωιδαί		12s		
<u>ἐπαγωγοί</u> ἠδονῆς,	<u>ἀπαγωγοί</u> λύπης γίνονται.	7+6+3s		
... ἐν οἷς	εἷς λόγος	πολὺν ὄχλον	<u>ἔτερψε</u> καὶ <u>ἔπεισε</u>	2+3+4+7s
... τῶν λόγων	οἱ μὲν ἐλύπησαν,		3+6s/ 2+3p	
	οἱ δὲ ἔτερψαν,		5s/ 3p	
	οἱ δὲ ἐφόβησαν,		6s/3p	
	οἱ δὲ εἰς θάρσος	κατέστησαν τοὺς ἀκούοντας,	14s/ 7p	
	οἱ δὲ πειθοῖ τινα	κακῆι	8+ / 5p	
	τὴν ψυχὴν ἐφαρμάκευσαν	καὶ ἐξεγοήτευσαν...	15s /5p	

... pois ele tem o poder de cessar o medo e retirar a tristeza e inspirar alegria e aumentar a piedade.

Nos ouvintes penetram um tremor aterrorizante, uma piedade lacrimosa e um desejo doloroso.

... por meio das palavras, os encantamentos inspirados pelos deuses introduzem o prazer e afastam a dor.

... um discurso... agrada e persuade uma multidão numerosa.

... dos discursos, alguns atormentam, outros agradam, outros aterrorizam, outros levam os ouvintes a ter coragem, e outros, por meio de uma persuasão má, drogam e enfeitçam a alma.



As palavras geram emoções (apresentadas em diferentes pares ou listas; veja também no esquema) — ou um estado encantatório na alma — ou persuasão. A variação do eixo paradigmático não é muito sistemática ou completa terminologicamente: medo (φόβος, φρίκη), coragem (θάρσος), dor ou perda (λύπη), desejo (πόθος), compaixão (ἔλεος), alegria (τέρψις) e prazer (ἡδονή); no entanto, essas listas são compostas com bastante cuidado segundo o ponto de vista do ritmo silábico. Isso permite acreditar que o interesse de Górgias não é descrever nenhuma emoção específica, mas, sim, fortes emoções, em geral, positivas e negativas, apresentando-as alternativamente no eixo paradigmático.

O lado do agente do impacto da audição é complexo (especialmente em comparação com a visão, veja abaixo). Embora a língua grega possua formas abstratas que se referem à audição (ἀκοή, ἄκουσις), estas não correspondem corretamente a ὄψις, que se refere tanto à “visão” (o sentido) como ao que é visto. Assim, em lugar de uma abstração mais geral (“ouvir”), noções mais ou menos específicas do participio médio-passivo como “ouvir”, “discurso” (que também implica audição) ou “persuasão” são usadas; o processo mesmo de ouvir é indicado apenas por referências aos ouvintes. Górgias não está interessado no impacto de todos os sons ouvidos (por exemplo, barulhos), mas somente na fala; e mesmo no caso da fala, ele não está interessado nas características da voz (baixa, forte etc.), mas apenas no *logos* (o argumento).

Assim, embora possa ser dito que o terceiro e quarto argumentos formam um par na discussão da audição e visão, a discussão do processo auditivo é, aqui, limitada, e seu sentido é representado apenas pelos agentes externos: os sentimentos, ideias ou situações que eles transmitem. A audição pode também substituir a função de outros sentidos, por exemplo, a visão, e transmitir emoções correspondentes, como, por exemplo, no caso dos insucessos e sucessos relativos a pessoas e coisas que são experimentados pela alma como resultado do discurso (Fr.11.9):

ἐπ’ ἀλλοτρίων τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίαις καὶ δυσπραγίαις ἴδιόν τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἢ ψυχῇ.

E diante das ações e dos corpos dos outros, seus êxitos e reveses, a alma sofre, por meio das palavras, um sofrimento próprio.

Aqui vemos, novamente, uma divisão de diferentes tipos de condições (de outras pessoas), que correspondem ao lado final do processo de estímulo

no eixo paradigmático do processo de audição, e a resposta na alma é o sofrimento, que é específico e pessoal (ἴδιόν τι). É possível que, aqui, o mesmo tipo de divisão feita no tratado de Trasímaco sobre a influência de tipos específicos de discursos em partes específicas da alma seja o pano de fundo (veja Platão, *Fedro* 271ab). O destinatário final é igualmente complexo, já que outro intermediário, a opinião (δόξα)<sup>10</sup>, ocorre aqui, e influencia a alma, estando ligada a ela (Fr.11.9.10,11):

δεῖ δὲ καὶ δόξει δεῖξαι τοῖς ἀκούουσι·

... συγγινομένη γὰρ τῇ δόξει τῆς ψυχῆς ἢ δύναμις τῆς ἐπωιδῆς ἔθελε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητεία.

... ὥστε περὶ τῶν πλείστων οἱ πλείστοι τὴν δόξαν σύμβουλον τῇ ψυχῇ παρέχονται. ἢ δὲ δόξα σφαλὲρὰ καὶ ἀβεβαίος οὔσα σφαιραῖς καὶ ἀβεβαίοις εὐτυχίαις περιβάλλει τοὺς αὐτῇ χρωμένους.

... é preciso, por meio de uma opinião, mostrar aos ouvintes.

... Pois, nascendo junto com a opinião na alma, o poder do encantamento fascina, persuade e altera a alma por meio do enfeitamento.

... de modo que acerca da maior parte das coisas, a maioria apresenta a opinião como conselheira da alma. Mas a opinião, sendo vacilante e instável, envolve com sorte vacilante e instável os que se servem dela.

O lugar da *doxa* é ambíguo: ela pertence à alma, mas ela pode, também, atuar como um agente independente, quando ela dá conselho à alma (Fr.11 p. 11). Embora a veracidade da audição como tal não possa ser questionada, erros podem ocorrer devido à oscilante e inconstante *doxa*, que transmite os acontecimentos de uma natureza instável (ἀβεβαίοις εὐτυχίαις περιβάλλει) para as pessoas (almas), que a usam como conselheira. O discurso e a *doxa* são apresentados como possivelmente inverídicos, sendo semelhantes à arte do encantamento, que opera por equívocos e enganos (Fr.11.8, 10, 13, cf. 14):

εἰ δὲ λόγος ὁ πείσας καὶ τὴν ψυχὴν ἀπατήσας

... αἱ γὰρ ἔνθεοι διὰ λόγων ἐπωιδῶν ἐπαγωγοὶ ἠδονῆς, ἀπαγωγοὶ λύπης γίνονται· συγγινομένη γὰρ τῇ δόξει τῆς ψυχῆς ἢ δύναμις τῆς ἐπωιδῆς ἔθελε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητεία. γοητείας δὲ καὶ μαγείας δισσαὶ τέχνηαι εὐρῆνται, αἱ εἰσι ψυχῆς ἀμαρτήματα καὶ δόξης ἀπατήματα.

... ὅσοι δὲ ὅσους περὶ ὅσων καὶ ἔπεισαν καὶ πείθουσι δὲ ψευδῆ λόγον πλάσαντες.

10. Sobre a *doxa*, veja SEGAL (1962, p. 109-114).

(13) ὅτι δ' ἡ πειθῶ προσιούσα τῶι λόγῳ καὶ τὴν ψυχὴν ἐτυπώσατο ὅπως ἐβούλετο, χρὴ μαθεῖν πρῶτον μὲν τοὺς τῶν μετεωρολόγων λόγους, οἵτινες δόξαν ἀντὶ δόξης τὴν μὲν ἀφελόμενοι τὴν δ' ἐνεργασάμενοι τὰ ἅπιστα καὶ ἄδηλα φαίνεσθαι τοῖς τῆς δόξης ὄμμασιν ἐποίησαν· δεύτερον δὲ τοὺς ἀναγκαίους διὰ λόγων ἀγῶνας, ἐν οἷς εἷς λόγος πολὺν ὄχλον ἔτερψε καὶ ἔπεισε τέχνη γραφεῖς, οὐκ ἀληθεῖαι λεχθεῖς· τρίτον <δὲ> φιλοσόφων λόγων ἀμίλλας, ἐν αἷς δεικνυταὶ καὶ γνώμης τάχος ὡς εὐμετάβολον ποιοῦν τὴν τῆς δόξης πίστιν.

... Se foi o discurso o que persuadiu e enganou a alma,

... Os encantamentos inspirados pelos deuses, por meio das palavras, introduzem o prazer e afastam a dor. Pois, nascendo junto com a opinião na alma, o poder do encantamento fascina, persuade e altera a alma por meio do enfeitiçamento. E duas técnicas de enfeitiçamento e magia são encontradas, as quais são erros da alma e ilusões da opinião.

... E quantos, a quantos, acerca de quanto persuadiram e ainda persuadem, tendo modelado um falso discurso.

... E porque a persuasão, unindo-se ao discurso, molda a alma da maneira que quer, é preciso conhecer, primeiro, as palavras dos meteorólogos, os quais, opinião contra opinião, ora tendo suprimido uma, ora produzindo outra, fazem as coisas parecer obscuras e inacreditáveis aos olhos da opinião; segundo, dos debates inevitáveis, por meio dos discursos, nos quais um discurso agrada e persuade numerosa multidão tendo sido escrito com arte, mas não com verdade; terceiro, os embates de palavras dos filósofos, nos quais é exibida a prontidão da inteligência, que faz mutável a crença na opinião.

A opinião, *doxa*, é, assim, de natureza mutável e pode ser alterada ou substituída pelo discurso, enquanto o falso discurso pode ser construído (ψευδῆ λόγον πλάσαντες) por numerosas pessoas ou enganar por meio das encantações (ψυχῆς ἀμαρτήματα καὶ δόξης ἀπατήματα). No caso do engano, a persuasão está sempre presente, pois o discurso persuade e engana a alma (p. 8, πείσας καὶ τὴν ψυχὴν ἀπατήσας). Falar (corretamente) e escrever (habilmente, mas não corretamente) são opostos um ao outro: a virtude do discurso é a veracidade,<sup>11</sup> mas os discursos podem ser habilmente escritos e faltar com a verdade, e fazer com que coisas incríveis não vistas apareçam diante dos olhos da *doxa* (τὰ ἅπιστα καὶ ἄδηλα φαίνεσθαι τοῖς τῆς δόξης ὄμμασιν). O processo da audição é complexo por causa da persuasão, que

11. Ver o início do discurso (Fr. 11.1): Κόσμος πόλει μὲν εὐανδρία, σώματι δὲ κάλλος, ψυχῇ δὲ σοφία, πράγματι δὲ ἀρετή, λόγῳ δὲ ἀλήθεια.

tem uma posição ambígua: ela pode ser considerada como uma faculdade do discurso, ser ligada a ele ou ao argumento (p. 13 ἡ πειθὼ προσιούσα τῷ λόγῳ) e agir como uma ferramenta ruim (p. 14 πειθοῖ τινη κακή). Ao mesmo tempo, a persuasão é apresentada como a ação do discurso (p. 8 λόγος ὁ πείσας, p. 13 εἷς λόγος ... ἔτερψε καὶ ἔπεισε) ou do encantamento (p. 10 ἡ δύναμις τῆς ἐπωιδῆς ἔθελξε καὶ ἔπεισε), um tema que é pouco discutido ao lado do poder dos sentidos e das paixões: a razão (p. 13 γνώμη) e o entendimento (p. 11), o prognóstico e a memória. O papel da mente e da razão é importante no caso dos debates judiciais e filosóficos, que influenciam (pela *doxa*) a mente.<sup>12</sup> Segue, textualmente, uma passagem bem difícil que menciona a mente e a força, parecendo estabelecer a equivalência entre a persuasão e a força física, talvez de acordo com a seguinte leitura (Fr.11.12):<sup>13</sup>

τίς οὖν αἰτία κωλύει καὶ τὴν Ἑλένην	13	
ἕμνοις ἐλθεῖν ὁμοίως ἄνουν νέαν οὔσαν	13	
ὥσπερ - εἰ βιατήριον - βία ἠρπάσθη,		13
τὸ γὰρ τῆς πειθοῦς ἐξῆν	ὁ δὲ νοῦς.	10
καίτοι - εἰ ἀνάγκη - ὁ εἰδῶς	ἔξει μὲν νοῦν,	13
τὴν δὲ δύναμιν τὴν αὐτὴν ἔχει.		10

Então, que causa impede considerar que também Helena, semelhantemente, partiu contra a vontade, sob o domínio dos hinos, do mesmo modo que tendo sido raptada pela violência dos violentos? [...] Pois, por um lado, ela não tem a aparência de necessidade, por outro, tem o poder desta.

Antes, no discurso (Fr.11.5), quando Górgias discutiu sua estratégia, ele opôs o conhecimento, embora ele seja indispensável para dar credibilidade à oferta de prazer, afirmando sua preferência pelo último (τὸ γὰρ τοῖς εἰδόσιν ἄῖσασι λέγειν πίστιν μὲν ἔχει, τέρψιν δὲ οὐ φέρει).<sup>14</sup> A credibilidade (πίστις),

12. Vimos que, no caso da visão e do medo, a razão pode ser abandonada completamente.

13. O texto, baseado em Diels-Kranz, está corrompido: τίς οὖν αἰτία κωλύει καὶ τὴν Ἑλένην ἕμνος ἦλθεν ὁμοίως ἄν οὐ νέαν οὔσαν ὥσπερ εἰ βιατήριον βία ἠρπάσθη. τὸ γὰρ τῆς πειθοῦς ἐξῆν ὁ δὲ νοῦς καίτοι εἰ ἀνάγκη ὁ εἰδῶς ἔξει μὲν οὔν, τὴν δὲ δύναμιν τὴν αὐτὴν ἔχει. Nota da tradutora: a autora propõe a tradução para esta parte: “Because on one side, there was a power of persuasion, on the other, the mind. And although the one who is knowing, will have the mind in the case of force majeure, it has the same power of persuasion (as violence).”

14. Ver Trasímaco Fr.1: τί δῆτα μέλλοι τις ἄν <ἄ> γινώσκει εἰπεῖν. Sobre o prazer dos discursos epidíticos, veja também ALCIDAMAS, Fr. 15.27-28, CÍCERO, *Orator* XII.38-XIII.40, ARISTÓTELES, *Rhetoric* III.9 (Bekker 1409ab onde há uma caracterização do estilo no período), Demetrius, *De elocutione* 12 e 15. Ver NOËL (1999), STEINRÜCK (2004).

conectada à *doxa*, é mutável (εὐμετάβολον ποιοῦν τὴν τῆς δόξης πίστιν)<sup>15</sup>, e os discursos inverídicos fazem as coisas não críveis e não vistas aparecerem aos olhos da opinião *doxa* (δόξης ὄμμασι φαίνεσθαι). Em seguida, a *doxa* é privada de outras virtudes: visibilidade, que havia, antes, sido apresentada como uma virtude do discurso argumentativo (veja Aristóteles, *Rhet.* III.9).<sup>16</sup> Assim, a natureza da audição na *Helena* não é apresentada como imediata: diferentes mediadores entre as coisas vistas e os sentidos, ou entre os sentidos e a alma, ocorrem. A mediação opõe o discurso aberto (ἀληθείαι λεχθείς), implicitamente não planejado (*ex tempore*), ao escrito e composto com artifícios (ψευδῆ λόγον πλάσαντες... εἰς λόγος ... τέχνη γραφεῖς),<sup>17</sup> o criador do discurso é aquele que é responsável pelas mentiras.

O uso de uma metáfora sinestética (olhos da *doxa* em um contexto de audição)<sup>18</sup> conecta o terceiro argumento de Górgias ao seguinte, que discute o poder da visão e de Eros.<sup>19</sup> Neste modo, visão e audição são apresentadas como alternativas possíveis no eixo paradigmático, apresentando o papel dos sentidos na transmissão das influências externas no destinatário.

---

15. Em conexão com os poetas, a credibilidade é mencionada como tendo seu efeito persuasivo: Fr .11.2 ἢ τε τῶν ποιητῶν ἀκουσάντων πίστις. Górgias busca corrigir a fama de Helena (falsa, segundo ele), decorrente da crença dos que ouviram os poetas.

16. O estilo epidítico foi também apresentado como sem credibilidade por Alcidas.

17. Veja O'SULLIVAN (1992) e GRAFF (2001). Cf. A crítica aos discursos e textos maliciosos, feitos com *techné*, antes da discussão sobre o conceito de *psychagogia* em Platão, no *Fedro* 271bc: {ΣΩ.} Οὔτοι μὲν οὖν, ὦ φίλε, ἄλλως ἐνδεικνύμενον ἢ λεγόμενον τέχνη ποτὲ λεχθήσεται ἢ γραφήσεται οὔτε τι 271.c.1 ἄλλο οὔτε τοῦτο. ἀλλ' οἱ νῦν γράφοντες, ὧν σὺ ἀκήκοας, τέχνας λόγων πανοῦργοί εἰσιν καὶ ἀποκρύπτονται, εἰδότες ψυχῆς πέρι παγκάλως πρὶν ἂν οὖν τὸν τρόπον τοῦτον λέγωσί τε καὶ γράφωσι, μὴ πειθώμεθα αὐτοῖς τέχνη γράφειν. ... {ΣΩ.} Αὐτὰ μὲν τὰ ῥήματα εἰπεῖν οὐκ εὐπετές· ὡς δὲ δεῖ γράφειν, εἰ μέλλει τεχνικῶς ἔχειν καθ' ὅσον ἐνδέχεται, λέγειν ἐθέλω.

{SO.}: Sim, caro amigo: nem pode haver outro método de demonstração ou de explicação, seja do que for, por meio da palavra ou da escrita. Os que hoje escrevem tratados de retórica, de que já ouvisse falar, são tipos dissimulados que sabem muitíssimo bem o que se passa na alma. Por isso, enquanto não se manifestarem nesse sentido, tanto oralmente como por escrito, não acreditaremos que saibam escrever com arte... {SO.}: Não é fácil explicar isso com todas as palavras. Nada obstante, disponho-me a mostrar-te, na medida do possível, como deve escrever quem quiser observar as regras da arte (Trad. NUNES, C.A. *Diálogos*. Belém: Ed. UFPA, 2001.).

18. Outra metáfora, conectada às artes visuais: *plasantês* se refere ao trabalho do escultor. Para a compreensão da unidade da alma e do corpo, e a *sinestesia* dos sentidos como crucial para a compreensão do discurso, veja MURRAY (2000).

19. Todo o discurso é composto pela ligação de uma palavra-chave à outra. Veja PÄLL (2007, p. 240-243).

## Impacto da visão na alma de *Helena*

O impacto da visão é, de início, descrito como direto e inalterável, enquanto a natureza das coisas que são vistas permanece fora da esfera de influência do observador (Fr.11.15):

ἄ γὰρ ὁρῶμεν, ἔχει φύσιν οὐχ ἦν ἡμεῖς θέλομεν, ἀλλ' ἦν ἕκαστον ἔτυχε· διὰ δὲ τῆς ὄψεως ἡ ψυχὴ κὰν τοῖς τρόποις τυποῦται.

Pois o que vemos tem a natureza, não a que queremos, mas a que a cada um aconteceu ter. Por meio da visão, a alma é moldada nos seus modos.

A passagem parece refletir o procedimento próximo daquele da análise de Trasímaco dos tipos de discurso e das partes correspondentes da alma que recebem suas influências. Aqui, coisas diferentes são vistas e conectadas (implicitamente) a correspondentes partes e hábitos da alma que estão sendo moldados (τυποῦται).<sup>20</sup> Entre as coisas vistas e a alma e seus estados, a visão é o único mediador imediato. Górgias apresenta apenas algumas emoções despertadas pela visão que estão em acordo com este tema: Helena (amor) e a guerra.<sup>21</sup> Seu primeiro exemplo de emoção despertada pela visão é o medo: quando a vista observa os inimigos, ela fica confusa (ἐταράχθη) e lança a alma em uma confusão (ἐτάραξε τὴν ψυχὴν) e leva o homem a fugir, em estado de choque (φεύγουσιν ἐκπλαγέντες). Assim, o hábito de uma conduta correta (ἡ συνήθεια τοῦ νόμου), isto é, a coragem, é abandonado (ἐξωικίσθη), e o comportamento decoroso (καλοῦ... καὶ τοῦ ἀγαθοῦ), negligenciado (ἀμελήσαι) devido ao medo, transmitido pela visão (Fr.11.16):

εἰ θεάσεται ἡ ὄψις, ἐταράχθη καὶ ἐτάραξε τὴν ψυχὴν ὥστε πολλάκις κινδύνου τοῦ μέλλοντος <ὡς> ὄντος φεύγουσιν ἐκπλαγέντες. ἰσχυρὰ γὰρ ἡ συνήθεια τοῦ νόμου διὰ τὸν φόβον ἐξωικίσθη τὸν ἀπὸ τῆς ὄψεως. ἦτις ἐλθοῦσα ἐποίησεν ἀμελήσαι καὶ τοῦ καλοῦ τοῦ διὰ τὸν νόμον κρινομένου καὶ τοῦ ἀγαθοῦ τοῦ διὰ τὴν νίκην γινομένου.

20. Cf. também esta passagem anterior (Fr.11.13 καὶ τὴν ψυχὴν ἐτυπώσατο ὅπως ἐβούλετο). Em Alcidas (Fr.15.14), o verbo se refere à escrita (τὰ δὲ τυποί).

21. Uma lista mais completa havia sido dada por ele no discurso, quando tratava da audição. Aqui seu objetivo parece ser o de completar a lista precedente (veja a seguir no esquema).

Se a visão contemplar [isto] ela se agita e agita a alma de maneira que, muitas vezes, havendo o perigo futuro, fogem aturdidos. Pois, firme, a conduta habitual emigra por causa do medo, que se origina da visão, e, tendo ido, faz com que se descuide do julgado belo, pela norma, e do tornado bom, pela vitória.

O processo de visão é, aqui, apresentado de dois modos, quais sejam: primeiramente a visão (os olhos) recebe a emoção, então ela a transmite para a alma.<sup>22</sup> Depois desse exemplo geral de confusão (choque), resultante do impacto do visto na alma, Górgias traz para o âmbito dos indivíduos (τινες) e reescreve seu exemplo, introduzindo o aspecto da razão (Fr.11.17):

ἤδη δέ τινες	ιδόντες φοβερὰ	5+6=11 sílabas
καὶ τοῦ παρόντος ἐν τῷ παρόντι χρόνῳ		5+7=12
<b>φρονήματος ἐξέστησαν·</b>		8
οὕτως ἀπέσβησε καὶ ἐξήλασεν ὁ φόβος τὸ νόημα.		6+5+7=18
πολλοὶ δὲ	<u>ματαιοῖς πόνοις</u>	3+5=8
	καὶ <u>δειναῖς νόσοις</u>	+5=(13)
	καὶ <u>δυσιάτοις μανίαις</u>	περιέπεσον· 8+5=13
οὕτως εἰκόνας τῶν ὀρωμένων πραγμάτων		13
ἢ ὅψις ἐνέγραψεν ἐν τῷ φρονήματι.		13

Alguns tendo visto as coisas terríveis do presente, naquele momento presente mudaram o pensamento, tal o modo como o medo extingue e expulsa a reflexão. E muitos caíram em penas vãs e doenças terríveis e manias incuráveis, tal o modo como a visão inscreveu no pensamento as imagens das coisas vistas.

O impacto da visão das coisas horríveis na alma é imediato, descrito como escrevendo (desenhando) as imagens (εἰκόνας) das coisas visíveis (e amedrontadoras) na mente, e, assim, fazendo com que as pessoas percam a cabeça (φρονήματος ἐξέστησαν); em termos modernos, poderia ser descrito como uma reação instintiva, que exclui o raciocínio.<sup>23</sup> Próximos à perda da razão e extinção do entendimento, outros resultados são o sofrimento,

22. Embora a natureza dupla do processo pareça também devido à linguagem grega, na qual ἡ ὅψις significa ambos, “a visão e o visto” (veja LSJ *ad loc.*).

23. Reações instintivas são descritas como apropriadas a outros sentidos menos importantes, por Aristóteles, para quem a audição está mais conectada com a razão do que com os outros sentidos, porque ela inclui a compreensão do discurso, que é, por sua natureza, simbólico e necessita da razão para compreendê-lo, e.g. *De sensu et sensibilibus* 436-437.

a doença e a loucura.<sup>24</sup> Górgias não distingue claramente entre a razão, a mente e a alma, mas apresenta-as alternadamente como recipientes do impacto no eixo paradigmático.<sup>25</sup> A fim de construir suas equações, ele usa novamente o recurso estilístico: o ritmo é altamente isossilábico e quase toda palavra é conectada a outras com ecos sonoros (veja em negrito).

Após a discussão sobre a guerra e o medo, Górgias se volta para a arte. No caso das artes visuais, a alma é influenciada pela visão de obras, não de coisas (já disponíveis), como corpos ou fatos, e as emoções resultantes são, na maioria, positivas: felicidade (τέρπουσι τὴν ὄψιν) e prazer (θέαν ἡδεῖαν παρέσχετο τοῖς ὄμμασιν), no Fr.11.18:<sup>26</sup>

οἱ γραφεῖς ... τέρπουσι τὴν ὄψιν· ἡ δὲ τῶν ἀνδριάντων ποιήσις καὶ ἡ τῶν ἀγαλμάτων ἐργασία θέαν ἡδεῖαν παρέσχετο τοῖς ὄμμασιν. οὕτω τὰ μὲν λυπεῖν τὰ δὲ ποθεῖν πέφυκε τὴν ὄψιν. πολλὰ δὲ πολλοῖς πολλῶν ἔρωτα καὶ πόθον ἐνεργάζεται πραγμάτων καὶ σωμάτων. εἰ οὖν τῷ τοῦ Ἀλεξάνδρου σώματι τὸ τῆς Ἑλένης ὄμμα ἦσθ' ἐν προθυμίαν καὶ ἄμιλλαν ἔρωτος τῆι ψυχῇ παρέδωκε, τί θαυμαστόν;

Mas os pintores... agradam a vista. As estátuas humanas e de imagens votivas fabricadas apresentam um espetáculo agradável aos olhos. Assim, não apenas o atormentar, mas o agradar são da natureza da visão. E muitas coisas, em muitos, produzem desejos e anelo por muitas coisas e corpos. Se, então, o corpo de Alexandre, o olhar de Helena atraiu, e transmitiu combate de desejo a alma, o que há de estranho?

---

Estas referências à ausência da razão no caso do medo estão de acordo com o impacto do medo na faculdade discursiva no *Palamedes* (veja a seguir).

24. Como um efeito nocivo da visão, a *mania* é considerada junto à doença e aos sofrimentos que resultam da visão, não como um fator que pode influenciar este processo. Cf. Platão, que discute a *mania* como um fator perturbante no caso da visão, e.g. no *Teeteto* 157e: λείπεται δὲ ἐνυπνίων τε πέρι καὶ νόσων τῶν τε ἄλλων καὶ μανίας, ὅσα τε παρακοῦειν ἢ παρορᾶν ἢ τι ἄλλο παραισθάνεσθαι λέγεται.

25. O δέ no caso de ἦδη δέ... πολλοὶ δέ parece ser uma retomada (cf. DENNISTON, 1991, p. 182-183, embora ele não dê este exemplo), assim, nós devemos entender isto: continuando o exemplo sobre o impacto na alma, "Alguns... e muitos", o exemplo é retomado com referência ao impacto na razão.

26. Esta passagem está diretamente refletida em Alcidas, Fr.15.27-28. Veja o exemplo abaixo, no texto, e a discussão do débito de Aristóteles a Górgias por meio de Alcidas em O'SULLIVAN (1992, p. 33-36).



No eixo paradigmático do impacto da visão no fim da cadeia, um elemento adicional é incluído: o artista (pintor ou escultor) que produz as coisas para serem vistas (esculturas, pinturas). O artista não intervém entre a visão e a alma, mas, antes, assim, o processo de ver fica, em si mesmo, inalterado. A visão é representada como possuindo, por natureza, a capacidade de sentir prazer tanto quanto dor e anseio (οὕτω τὰ μὲν λυπεῖν τὰ δὲ ποθεῖν πέφυκε τὴν ὄψιν) e reproduzir e transmitir esses sentimentos diretamente aos destinatários (ἐνεργάζεται... παρέδωκε). Assim, o processo de transferência de emoção é, novamente, duplo. Do lado das emoções do recipiente, neste mesmo eixo, o medo é substituído pelo amor em um par funcionalmente complementar com o desejo (ἔρωτα καὶ πόθον, προθυμίαν καὶ ἄμιλλαν ἔρωτος), representando naturalmente efeitos negativos e positivos da visão (do corpo belo de Páris).

A reintrodução da palavra-chave “amor” (mencionada já no parágrafo 14) dá a Górgias, aqui, a possibilidade de terminar seu último argumento e prosseguir para a recapitulação de todo o discurso. E sua lista de agentes externos: forças divinas e humanas, discurso e visão. A posição do amor no eixo paradigmático do impacto da visão é dupla: como o resultado do processo de visão é uma condição da alma (e do olho) no lado do destinatário (como ela faz as pessoas agirem, ela tem também o papel de agente interno); como deus, o amor está em uma posição de agente externo, força primeira que move (Fr.11.19):<sup>27</sup>

ὁ εἰ μὲν θεὸς <ὦν ἔχει> θεῶν θείαν δύναμιν,	1+	7+7 s (ílabas)	
πῶς ἂν ὁ ἥσπων εἶη τοῦτον ἀπόσασθαι καὶ ἀμύνασθαι	δυνατός;	7+	6+8 s
εἰ δ' ἐστὶν ἀνθρώπινον γόσημα	3+	7s	3+2p(alavras)
καὶ ψυχῆς ἀγνόημα,		7s	3p
<b>οὐχ ὡς ἀμάρτημα</b> μεμπτέον		9s	4p
ἀλλ' ὡς ἀτύχημα νομιστέον.		10s	4p
ἦλθε γάρ, ὡς ἦλθε,	3+3 = 6 s	2+	2p
τύχης ἀγρεύμασιν,	6s		2p
<b>οὐ γνώμης βουλευμασιν,</b>	7s		3p
καὶ ἔρωτος ἀνάγκαις,		7s	3p
οὐ τέχνης παρασκευαίς.	7s		3p

27. Para uma discussão sobre o tema, veja SEGAL (1962).

Se o amor, sendo um deus, tem o poderio divino dos deuses, como o que é inferior seria capaz de expulsá-lo e defender-se? Se ele é uma enfermidade humana e uma ignorância da alma não deve ser criticado como erro, mas considerado uma infelicidade. Ela veio, como veio, devido às redes do acaso, não por deliberação ou juízo, por necessidade de amor, não por preparação de artifícios.

A recapitulação do quarto argumento se refere novamente à deficiência da razão ( $\psi\upsilon\chi\eta\varsigma \acute{\alpha}\gamma\nu\omicron\eta\mu\alpha$ ) como uma doença humana ou uma faculdade da alma. As antíteses isossilábicas, reforçadas pelas figuras sonoras, estabelecem uma nova série de equações (não necessariamente consistentes) no eixo paradigmático. Equações similares ocorrem na conclusão, construídas sobre três antíteses consecutivas, afirmando que a partida de Helena como resultado da visão de Páris não deveria ser criticada como erro ( $\acute{\alpha}\mu\acute{\alpha}\rho\tau\eta\mu\alpha \mu\epsilon\mu\pi\tau\acute{\epsilon}\omicron\nu$ ), ou não premeditada ou voluntária ( $\gamma\nu\omicron\mu\eta\varsigma \beta\omicron\upsilon\lambda\epsilon\upsilon\mu\alpha\sigma\iota\nu, \acute{\tau}\acute{\epsilon}\chi\eta\eta\varsigma \pi\alpha\rho\alpha\sigma\kappa\epsilon\upsilon\alpha\iota\varsigma$ ),<sup>28</sup> mas, em vez disso, ser considerada má fortuna ( $\acute{\alpha}\tau\upsilon\chi\eta\mu\alpha \nu\omicron\mu\iota\sigma\tau\acute{\epsilon}\omicron\nu, \tau\acute{\upsilon}\chi\eta\varsigma \acute{\alpha}\gamma\rho\epsilon\upsilon\mu\alpha\sigma\iota\nu$ ) e desígnios do amor ( $\xi\rho\omega\tau\omicron\varsigma \acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}\gamma\kappa\alpha\iota\varsigma$ ).

A posição deste parágrafo é ambígua: ele pode servir tanto como recapitulação do quarto argumento como início da recapitulação para todo o discurso.<sup>29</sup> Há duas possibilidades: primeiramente, interpretar esta conclusão como enfatizando a natureza involuntária e intuitiva (não haveria planejamento ou preparação prévia para seus atos) da conduta de Helena e da prevalência de fatores externos (destino, força). Segundo, no contexto de todo o discurso, os dois pares de antíteses retomam os quatro agentes externos, apontados no Fr.11.6: força divina (primeiro argumento) e amor (quarto argumento, junto da visão), violência abusiva (segundo argumento) e persuasão (terceiro argumento). No caso da estrutura antitética, no nível do sentido e da sintaxe, ela é menos importante do que as equações no plano

---

28. Vou considerar *technê* como unida à vontade (*boulema*) e se referindo à natureza involuntária e espontânea das ações de Helena, não como uma referência à arte da escrita, como apareceu antes, em Fr.11.13.

29. Uma ambiguidade similar ocorre antes da última estrofe da Ode de Safo a Afrodite (Fr.1), em que não é claro se as palavras na estrofe sobre uma amante relutante, que muda sua atitude, devem ser atribuídas à voz da deusa e interpretadas como parte de uma digressão, ou se a voz de Safo é interpretada como recapitulação. É difícil tratar-se de uma coincidência, já que ambos textos discutem a natureza do amor, e Górgias certamente ecoa outro poema de Safo (Fr. 16) na discussão da partida de Helena (o poder do amor, a preferência pela beleza) e o priamel de abertura, veja PELLICCIA (1992).

do ritmo e som, representando, assim, mais escolhas no eixo paradigmático do que oposições que se excluam.

## A visão e a doxa na *Apologia* de Palamedes

Em *Palamedes*, o par discurso/audição–visão de *Helena* é substituído no eixo paradigmático por outra oposição: engano da *doxa* e crença/audição — a confiabilidade da visão e do conhecimento. Como no caso de *Helena*, a não confiabilidade é atribuída à *doxa*. Após a sugestão dos motivos possivelmente não éticos de seu acusador, Odisseu (Fr.11a3),<sup>30</sup> Palamedes baseia sua defesa na acusação de que Odisseu não pode saber a verdade, repetindo a oposição entre uma *doxa* confiável e o verdadeiro conhecimento (Fr.11.a.3, 5, 24)<sup>31</sup>:

εἰ μὲν οὖν ὁ κατήγορος Ὀδυσσεὺς  
ἢ σαφῶς ἐπιστάμενος προδιδόντα με τὴν Ἑλλάδα τοῖς βαρβάροις 8+13=21  
ἢ δοξάζων γ' ἀμῆ οὕτω ταῦτα ἔχειν ἐποιεῖτο τὴν κατηγορίαν ... 6+16 = 22  
(5) ὅτι μὲν οὖν οὐ σαφῶς <εἰδῶς> ὁ κατήγορος ..., σαφῶς οἶδα· σύνοιδα γὰρ ἑμαυτῶι  
σαφῶς οὐδὲν τοιοῦτον πεποιηκῶς· οὐδὲ οἶδ' ὅπως ἂν εἰδείη τις ὄν τὸ μὴ γενόμενον.  
εἰ δὲ οἰόμενος οὕτω ταῦτα ἔχειν ἐποιεῖτο τὴν κατηγορίαν, οὐκ ἀληθῆ ... (24) ὅτι μὲν  
οὖν οὐκ οἶσθα ἄ κατηγορεῖς, φανερόν· τὸ δὲ λοιπὸν <οὐκ> εἰδῶτα σε δοξάζειν. ...  
δόξῃ πιστεύσας, ἀπιστοτάτωι πράγματι, τὴν ἀλήθειαν οὐκ εἰδῶς ...

Pois bem, se o acusador Odisseu, ou sabendo claramente que entreguei a Hélade aos bárbaros... fez a acusação...

Que o acusador me acusa sem saber claramente, claramente sei; pois sei claramente nada ter feito dessas coisas; nem sei como alguém poderia saber o que não aconteceu. Mas se ele fez a acusação supondo que as coisas se passaram assim, vos mostrarei de dois modos que não fala a verdade.

... Que, portanto, não conheces aquilo de que me acusas, é evidente. Resta que não sabendo, tu supões. ... confiando na opinião, a coisa menos confiável, e não sabendo a verdade, [...] (A tradução dessa passagem e das seguintes, relativas

30. εἰ δὲ φθόνωι ἢ κακοτεχνίαι ἢ πανουργίαι ... κάκιστος ἀνὴρ. Mas se (e fez isso) devido à inveja ou com maquinações e malícia... ele é o pior dos homens.

31. Para a tradução do início, veja: <http://www.humanistictexts.org/gorgias.htm>.

ao *Palamedes*, é de Gabrielle Cavalcante, “Górgias. Defesa de Palamedes”, p. 201-218 *Archai* 17, 2016)

Palamedes alega que Odisseu não pode saber se ele é culpado e cometeu ações erradas, da mesma forma que ele, Palamedes, sabe sobre si mesmo que ele não fez isso. Assim, Odisseu tem de estar apoiado na opinião,<sup>32</sup> que não é um conhecimento real, mas algo pouco confiável e seguro, embora seja comum confiar nela (Fr.11a.24 *δοξάσαι κοινὸν ἅπασι περὶ πάντων*). Palamedes opõe opinião e conhecimento, *doxa* e verdade, apelando para não se acreditar em ninguém que se apoie na opinião, mas no conhecimento, para não preferir a opinião em lugar da verdade (p. 24: ἀλλ’ οὔτε τοῖς δοξάζουσι δεῖ πιστεύειν ἀλλὰ τοῖς εἰδόσιν, οὔτε τὴν δόξαν τῆς ἀληθείας πιστοτέραν νομίζουσιν, ἀλλὰ τάναντία τὴν ἀλήθειαν τῆς δόξης). Da mesma forma, ele opõe palavras e fatos, exortando a confiar nos fatos, e não nas palavras (p. 34: ὑμᾶς δὲ χρὴ μὴ τοῖς λόγοις μᾶλλον ἢ τοῖς ἔργοις προσέχειν τὸν νοῦν...). As palavras são apresentadas como sendo incapazes de transmitir a verdade sobre os fatos, em uma questão retórica que implica uma resposta negativa:

(35) εἰ μὲν οὖν ἦν διὰ τῶν λόγων τὴν ἀλήθειαν τῶν ἔργων καθαρὰν τε γενέσθαι τοῖς ἀκούουσι <καὶ> φανεράν, εὐπορὸς ἂν εἴη κρίσις ἥδη ἀπὸ τῶν εἰρημένων·

Se, por meio das palavras, a verdade dos fatos surgisse pura e evidente aos que ouvem, a sentença seria fácil a partir do que já foi dito.

No entanto, o conhecimento verdadeiro é possível apenas pelos testemunhos ou por aqueles que participaram de algo. A informação, obtida pela audição, pode ser confiável apenas quando provada pelo depoimento de uma testemunha (Fr.11a.22):

πότερα γὰρ μου κατηγορεῖς	5+4= 9 sílabas
εἰδῶς ἀκριβῶς ἢ δοξάζων;	5+4= 9
εἰ μὲν γὰρ εἰδῶς, οἶσθα ἰδῶν	5+4= 9
ἢ μετέχων ἢ του <μετέχοντος> πυθόμενος.	4+6 /10 = 10/14
εἰ μὲν οὖν ἰδῶν, φράσον τούτοις	5+4= 9
<τὸν τρόπον>, τὸν τόπον, τὸν χρόνον,	3+/ 3+3= 6 /9

32. Veja também 11a.22: τίνοι ποτὲ πιστεύσας ... κατηγορεῖς; Em quem você se apoia quando... acusa?

πότε, ποῦ, πῶς εἶδες· 3+3 = 6 (12/15)  
 εἰ δὲ μετέχων, ἔνοχος εἰς ταῖς αὐταῖς αἰτίαις·  $5+4+6 = 15$   
 εἰ δὲ του μετέχοντος ἀκούσας, 10  
 ὅστις ἐστίν, αὐτὸς ἐλθέτω, φανήτω, μαρτυρησάτω.  $4+2+3+3+5=17$   
πιστότερον γὰρ οὕτως ἔσται τὸ κατηγορημα μαρτυρηθέν.....9+10

Acaso me acusas por saber precisamente ou supondo? Se por saber, souberas por teres visto ou participado ou por teres ouvido de quem participou. Se foi por teres visto, indica a estes o modo, o lugar, o tempo, quando, onde e como viste. Se foi por teres participado, és suscetível às mesmas acusações. E, se foi por teres ouvido de quem participou, seja quem for, que ele venha, se mostre e testemunhe. Pois será mais confiável a acusação testemunhada.

A necessidade de apresentar uma testemunha traz de volta a oposição original entre *doxa* e visão, pois a testemunha precisa ter visto ou participado na situação ocorrida. A visão tem o mesmo peso que a participação nos fatos e em seu conhecimento. Diferentemente do *Elogio a Helena*, não há, aqui, uma longa lista de noções equivalentes, apresentada por um ritmo silábico; aqui, apenas um paralelismo ocasional, em unidades muito pequenas (*commata* de 3, 6 ou 9 sílabas), ajuda a dar força ao apelo que é dirigido ao acusador. Em geral, a explicação na *Helena* e em *Palamedes* não difere muito daquela caracterização de retórica no *Teeteto* 201ab.<sup>33</sup>

ΣΩ. Ἡ τῶν μεγίστων εἰς σοφίαν, οὓς δὴ καλοῦσιν ῥήτορας τε καὶ δικανικούς, οὔτοι γὰρ που τῇ ἑαυτῶν τέχνῃ πείθουσιν οὐ διδάσκοντες ἀλλὰ δοξάζειν ποιοῦντες ἃ ἄν βούλωνται. (...) δύνασθαι πρὸς ὕδωρ σμικρὸν διδάξει ικανῶς τῶν γενομένων τὴν ἀλήθειαν; (...) ΣΩ. Τὸ πείσαι δ' οὐχὶ δοξάσαι λέγεις ποιῆσαι;

A [profissão] dos grandes mestres de sabedoria, que denominamos oradores e advogados. Não é com sua arte e ensinando que eles convencem os outros, mas levando-os, por meio da sugestão, a admitir tudo o que eles querem. (...) Acreditas, mesmo, que haja profissionais tão habilidosos, a ponto de demonstrarem a verdade do feito no pouquinho de tempo que a água corre na clepsidra?(...) E persuadir, no teu modo de pensar, não é levar alguém a admitir alguma opinião? (Trad. Carlos A. Nunes. *Diálogos*. Belém: Ed. UFPA, 2001).

33. Apesar de sua atitude crítica em relação à retórica, Platão enfatiza o poder mágico do discurso. Veja ROMILLY (1975, p. 3-66).

Embora o discurso no *Palamedes* seja apresentado, de modo geral, como incapaz de dizer a verdade (como o defensor se refere em relação às palavras de seu acusador), ele é ocasionalmente também apresentado como tendo um grande poder (Fr.11a.4):

αἰτία γὰρ ἀνεπίδεικτος ἔκπληξιν ἐμφανῆ ἐμποιεῖ, διὰ δὲ τὴν ἔκπληξιν ἀπορεῖν ἀνάγκη τῷ λόγῳ, ἂν μὴ τι παρ' αὐτῆς τῆς ἀληθείας καὶ τῆς παρουσίας ἀνάγκης μάθω.

É que a culpa não demonstrada produz evidente perturbação e, por causa da perturbação, o discurso fica necessariamente bloqueado, a não ser que eu aprenda algo com base na própria verdade e na presente necessidade.

O discurso do acusador (embora equivocado) é forte o bastante para levar Palamedes ao estado de choque (ἔκπληξιν ἐμφανῆ ἐμποιεῖ); em uma situação de força externa (ἀνάγκη), sua capacidade de fala vacila e somente a verdade pode vir em sua defesa. A perda da faculdade de fala (implicitamente da capacidade de raciocinar) ocorre aqui, comparativamente ao caso das visões aterradoras na *Helena*.

## Recapitulação

Nos discursos epidícticos de Górgias, o sofrimento é expresso em termos gerais por meio do verbo “sofrer” (πάσχω) e do nome “emoção” (πάθος), mas, principalmente, ele apresenta várias listas e vários pares de noções para emoções específicas ou condições da alma (veja no esquema anexo). No eixo paradigmático, no processo de sentir e agir essas emoções, são os resultados de certos atos, fatos ou sentimentos que são mediados por meio dos sentidos; essas emoções estão na alma e podem causar diferentes ações. No entanto, diferentemente de Trasímaco, conexões explícitas a certos tipos de discurso e emoções correspondentes são raramente feitas. É a condição para persuasão, em geral, o que interessa a Górgias, sentimentos diferentes são apresentados como alternativas no eixo paradigmático; somente no caso da visão duas emoções, medo e amor, recebem mais atenção e cuidado. Na *Helena*, visão e audição transmitem o impacto de fatores externos na alma, resultando em diferentes sentimentos, mudanças de percepção e/ou ações decorrentes disso, que permanecem no plano de fundo; o processo de

influenciar a alma e seus resultados difere um pouco em cada caso, assim como a externalização das (causas das) emoções. O impacto da audição inclui estes dois estágios intermediários possíveis: primeiro, antes da audição, o discurso (ou a poesia, encantação) tem de ser criado, o que é acompanhado pela persuasão (*πειθῶ*), e, após, ser ouvido pela *doxa*, que funciona como um intermediário entre os sentidos e a alma. Em ambas as instâncias, há a possibilidade de mentira e engano, considerando que é sobretudo o discurso com persuasão (ou pessoas que criam falsos discursos) o que persuade e engana a opinião e a alma. Assim, é a mediação (ao convencer, com falsos discursos) o que faz com que as mentiras apareçam e tornem a verdade irrelevante e ausente.<sup>34</sup> A audição é apresentada como menos confiável em contraste com o conhecimento, mas mais próxima do prazer, e, assim, preferível em relação ao conhecimento.

Na *Helena*, o impacto da visão é mais direto (ele recebe as impressões das coisas ou ações e transmite-as diretamente); somente no caso da visão, a razão pode ser excluída (no caso da audição, a razão pode ser alterada). No *Palamedes*, a faculdade de falar pode ser incapacitada pelo medo e choque, necessitando da ajuda da verdade (e do conhecimento). A veracidade da visão é enfatizada e apresentada como equivalente à participação e ao fato mesmo.

Em ambos os discursos, Górgias descreve um resultado imediato e inconsciente do impacto direto na alma: o choque e abandono da capacidade de raciocínio como reações instintivas, expressas pelas noções de *ἐκπληξίς* (no *Palamedes* e na *Helena*) e *τάραξις* (*Helena*). Ver corresponde mais a um conhecimento completo e direto; ouvir implica mais convicção e crença, devido aos diferentes intermediadores.

Tradução de Maria Cecília de Miranda N. Coelho

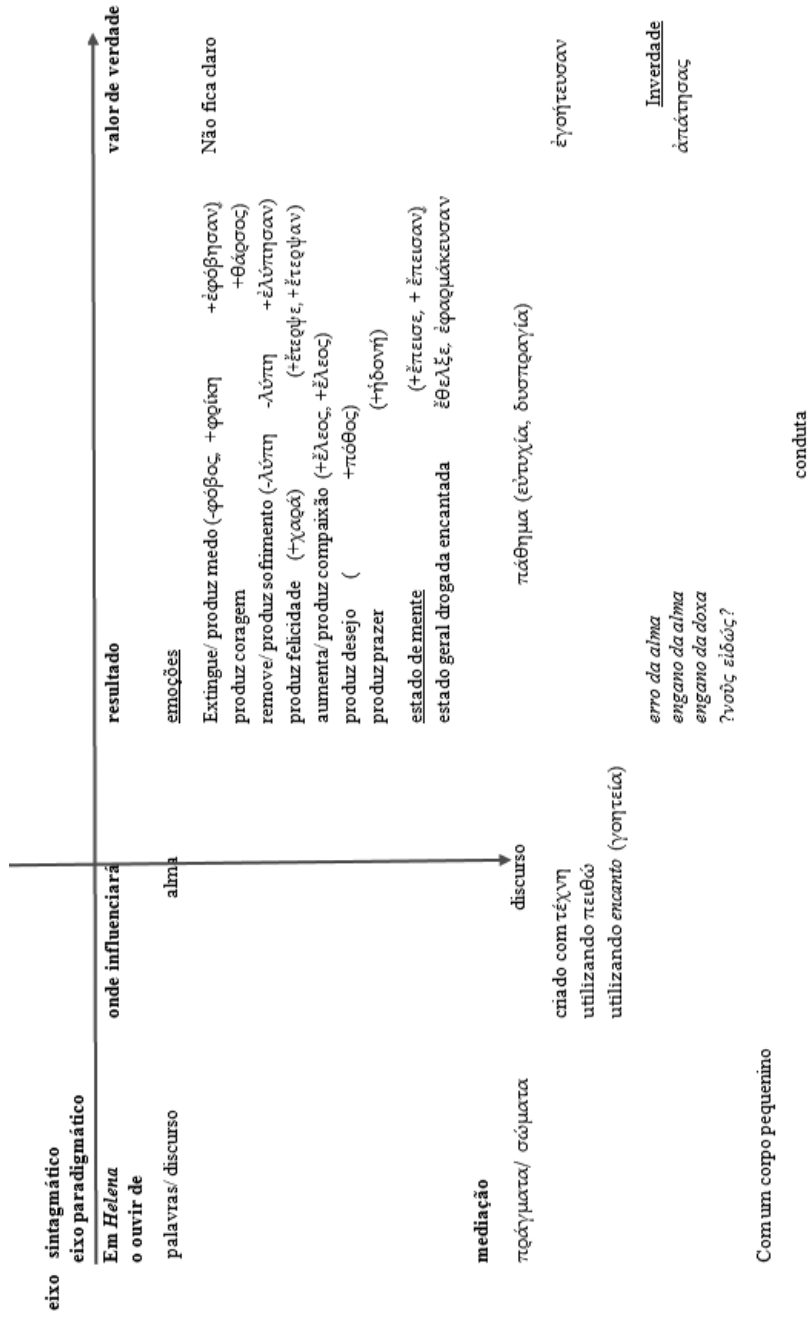
---

34. Sobre Górgias (e Platão) insistindo na correção do discurso, veja VALIAVICHARSKA (2006).

# ANEXO: Esquema

eixo sintagmático	eixo paradigmático	onde influenciará	resultado	o valor de verdade
visão de				
corpos/ σώμ		Alma/ ψυχή	emoções	Ver como saber a verdade
coisas criadas (imagens/ esculturas)			prazer (τέρας, θεά ἡδέα) * <b>Desejando</b> (ποθεῖν) * <b>Sofrendo</b> (λυπεῖν)	no <i>Palamedés</i> Equivale a participação
			amor *desejando	(ἔρος, ἔρωσ, πρόθος, ἐπιθυμία)
coisas (armas)			Estado de choque	
			(ταράσσω, ἐκπληγνίτες)	
corpos			medo	
			(φόβος)	
atos/ pragnata		conduta	mudança de modos (sem καλοκαγαθία) Conduta imoral (-συνήθεια τοῦ νόμου)	
a imagem (εἰκόων) das coisas é		transcrita para a mente		(δόξα) (pode estar errada ou falsa)
			mente (φρόνημα, νόημα)	
			loucura (μανία) dor (πόνος) doença (νόσος)	
			ignorância da alma (νοστής ἀγνώμημα) νόημα	valor de verdade ausente





Com um corpo pequenino

(falsa δόξα)

*pheme*

em *Palamedes*

αἰτία (acusação)

modos mudados (ἐτυπώσατο)

confiança (+πίστις, *conhecimento*)

*alegada inverdadeira*

choque ἐκλήθηξας, falta de palavras

πίστις

## REFERÊNCIAS

- BLASS, F. *Die attische Beredsamkeit. Erste Abtheilung. Von Gorgias bis zu Lysias*. Leipzig: Teubner (2nd ed.), 1887.
- CELENTANO, M.S.; CHIRON, P.; NOËL, M-P. (eds) SKHÈMA/ FIGURA. *Formes et figures chez les Anciens. Rhétorique, philosophie, littérature*. Paris: Editions Rue d'Ulm, 2004.
- CONSIGNY, S. Gorgias's use of epideictis. In: *Philosophy and Rhetoric*, v. 25, n. 3, p. 281-297, 1992.
- DEMONT, P. Théorie et pratique du style périodique chez Isocrate. In: CELENTANO, M.S.; CHIRON, P.; NOËL, M-P. (eds). SKHÈMA/ FIGURA. *Formes et figures chez les Anciens. Rhétorique, philosophie, littérature*. Paris: Editions Rue d'Ulm, 2004, p. 65-87.
- DENNISTON, J.D. *The Greek Particles*. Second edition. London: Duckworth (reprint of the edition of 1950), 1991.
- FUTTER, D. Gorgias and the psychology of persuasion. In: *Akroterion*, vol. 56, 2001, <http://akroterion.journals.ac.za/pub/article/view/1/15>.
- GAGARIN, M. *The orality of Greek oratory*. In MacKay ed. 1999, p. 163-180.
- GOLDHILL, S.; OSBORNE, R. (eds.) *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge: University Press, 1997.
- GRAFF, R. Reading and the "Written Style" in Aristotle's *Rhetoric*. In: *Rhetoric Society Quarterly* 31.4, 2001, p. 19-44.
- JACOBSON, R. Closing Statement: Linguistics and Poetics. In: SEBEOK, T (ed.) *Style in Language*. Cambridge, Mass.: MIT Press, p. 350-377 (1st ed. 1960), 1998.
- KNUDSEN, R. A. Poetic Speakers, Sophistic Words. *American Journal of Philology*, Volume 133, No.1, Spring, 2002, p. 31-60.
- LEVIN, S.R. *Linguistic Structures in Poetry*. The Hague-Paris-New York: Mouton, 1962.
- MacKAY, E. A. *Signs of Orality. The Oral Tradition and its Influence in the Greek and Roman World*. Leiden: Brill, 1999.
- \_\_\_\_\_. (Ed.) *Orality, Literacy, Memory in the Ancient Greek and Roman World*. Leiden: Brill (Mnemosyne Supplementa 298), 1988.
- MURRAY, S. In praise of persuasion. In: *Critical sense*, Winter 2000, p. 51-81. <http://modernrhetoric.files.wordpress.com/2010/11/gorgias1.pdf>
- NOËL, M-P. Gorgias et 'l'invention' des ΓΟΡΓΙΑΣΙΑ ΣΧΗΜΑΤΑ. In: *REG* 112, 1999, p. 193-211.

- O'SULLIVAN, N. *Alcidamas, Aristophanes and the Beginnings of Greek Stylistic Theory*. Stuttgart: F. Steiner, 1992.
- PELLICCIA, H. Sappho 16, Gorgias' *Helen* and the preface to Herodotus' *Histories*. In: DUNN, F; COLE, T (eds.) *Beginnings in classical literature*. YCS, 63-84, 1992.
- PÄLL, J. *Form, Style and Syntax: towards a statistical analysis of Greek prose rhythm. On the example of "Helen's encomium" by Gorgias*. Tartu: Tartu University Press, 2007.
- REDING, J-P. *Les fondements philosophiques de la rhétorique chez les sophistes grecs et chez les sophistes chinois*. Bern: Peter Lang, 1985.
- ROMILLY, J. *Magic and Rhetoric in Ancient Greece*. Cambridge, Mass.-London: Harvard University Press, 1975.
- SEGAL, C. Gorgias and the Psychology of the Logos. *HSCP* 66, 1962, p. 99-155.
- SLINGS, S. Figures of Speech and their Lookalikes. In: BAKKER, E. (Ed.) *Grammar as interpretation. Greek Literature in its Linguistic Context*. Leiden-New York-Köln: Brill, 1997, p. 167-214.
- STEINRÜCK, M. *Haltung und rhetorische Form. Tropen, Figuren und Rhythmen in der Prosa des Eunap von Sardes*. Hildesheim-Zürich-New York: Olms. (Spudasmata 94), 2004a.
- \_\_\_\_\_. *De reihende Prosastil (εἰρομένη) und sein Verhältnis zur Periode*. - *Rheinisches Museum für Philologie* NF 147.2, p. 109-135, 2004b.
- VALIAVAHARSKA, V. Logos and truth in Gorgias' Encomium of Helen. In: *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*. Vol.24, No.2 Spring, 2006, p.146-161.



# HORROR, COMPAIXÃO E O VISUAL NA ESTÉTICA GREGA ANTIGA

Douglas Cairns<sup>1</sup>

No *Édipo Rei* de Sófocles, quando o horror do que Édipo fez (sem se dar conta) se torna conhecido, o Coro canta uma canção (o quarto estásimo) na qual ele reflete sobre a situação do rei como paradigma da instabilidade da felicidade humana — se até mesmo alguém como Édipo, o salvador da cidade, pode sofrer uma queda tão grande depois de ter galgado um patamar tão alto, quem dentre nós não seria vulnerável (1186-1222)? A reação de Édipo a tal horror é cegar a si mesmo. Seu ressurgimento no palco, depois de fazê-lo, gera a seguinte reação do Coro (1297-1306):

ὦ δεινὸν ἰδεῖν πάθος ἀνθρώποις,  
ὦ δεινότατον πάντων ὄσ' ἐγὼ  
προσέκυρσ' ἤδη. τίς σ', ὦ τλήμων,  
προσέβη μανία; τίς ὁ πηδήσας  
μειζόνα δαίμων τῶν μηκίστων

1300

---

1. Gostaria de agradecer ao *Leverhulme Trust*, à fundação *Alexander von Humboldt-Stiftung*, ao *Comitê Europeu de Pesquisa* (com seu projeto *A Construção Social e Cultural das Emoções: o paradigma grego da Universidade de Oxford*, dirigido pelo prof. A. Chaniotis) e ao *Conselho de Pesquisa em Artes e Humanidades* (com seu projeto *Uma História da Cognição Distribuída* da Universidade de Edimburgo) por seus apoios à pesquisa que resultou neste capítulo, e também a Jan Bremmer, Elizabeth Craik, David Levenson, Oliver Overwien e Richard Smith por suas orientações e assistências. Sou muito grato também às audiências em Genebra, Nottingham, Londres, Freiburg, Caraça (Minas Gerais, Brasil) e Edimburgo por seus engajamentos com as diferentes versões orais, e ainda a Pierre Destrée e a Stephen Halliwell por seus valiosos comentários sobre o manuscrito. Uma versão mais curta deste capítulo foi publicada em *Psychoanalytical Inquiry* 35 (2015, p. 75-94).

πρὸς σῆ δυσδαίμονι μοίρα;  
φεῦ φεῦ δύστην', ἀλλ' οὐδ' ἐσιδεῖν  
δύναμαί σ', ἐθέλων πόλλ' ἀνερέσθαι,  
πολλὰ πυθέσθαι, πολλὰ δ' ἀθρῆσαι·  
τοίαν φρίκην παρέχεις μοι.

1305

Que sofrimento! Terrível para olhos humanos, mais terrível do que tudo que eu já vi! Que loucura te sobreveio, infeliz? Que divindade foi essa que extrapolou ao máximo teu destino miserável? Ah! Pobre homem! Não posso nem mesmo olhar para ti, embora tenha muito a perguntar, muito a ouvir e muito a ver; tal é o calafrio (*phrikê*) que provocas em mim.

O Coro ainda está, como em sua canção anterior, horrorizado pelo que representa o sofrimento de Édipo e continua fundamentalmente compassivo com ele. Entretanto, a aparência física de Édipo faz diferença: a visão da mutilação horrenda que ele inflige a si mesmo (representada na nova máscara que o ator vestirá antes de reemergir no palco) provoca uma resposta nova, mais física, que o Coro chama de *phrikê*, um *calafrio* ou *estremecimento*.<sup>2</sup> Tal resposta é provocada pela fascinação com o espetáculo que Édipo agora representa, embora também venha acompanhada de uma repulsa instintiva. Édipo é, de certa forma, um objeto; mas também um objeto de compaixão, um ser humano como os próprios membros do Coro. A visão de Édipo é importante, mas não é somente isso que incita a repulsa do Coro. Os membros do Coro não só não suportam olhar para ele (1303-1304), mas igualmente todo o seu *pathos* — não somente a cegueira autoinfligida, mas também a catástrofe generalizada da qual o cegar a si mesmo é apenas a última expressão, mais física e mais vívida — é “terrível para olhos humanos” (1297).

Essa cena é o ponto em que todo um denso repertório de imagens — visão e cegueira, luz e trevas, perspicácia e ignorância — alcança o seu clímax concreto, visual e emocional. Édipo, que escolhe as trevas em detrimento da luz como modo de evitar contemplar coisas dolorosas demais (1371-1390), insiste ao mesmo tempo em fazer de si mesmo objeto da atenção visual dos cidadãos (1287-1289; ver CAIRNS, 1993, p. 217-218). E o Coro, por sua vez, expressa sua fascinação com o horror de um espetáculo sobre o qual eles não suportam pôr os olhos, um destino que eles buscam compreender, mas

---

2. Como pano de fundo sobre esta discussão, há em CAIRNS (2013), um panorama mais completo e sintético do conceito de *phrikê*.

não podem nem sequer começar a contemplar. A cegueira autoinfligida de Édipo envolve tanto um desejo de não ser visto quanto um desejo de não ver, ainda que ele insista em tornar o seu sofrimento visível. De modo semelhante, o Coro é atraído pelo espetáculo que Édipo representa, mas o descobre tão horrendo que eles nem sequer suportam olhá-lo.<sup>3</sup>

Meu foco aqui será a natureza específica da resposta emocional do Coro, a *phrikê* que eles experimentam quando, pela primeira vez, põem os olhos no rei cegado e também, ao confrontar sua tragédia, a *phrikê* que os torna relutantes em olhar para ele. Como vimos, essa é uma resposta com um forte elemento perceptual. É, acima de tudo, a visão de Édipo em sua condição atual que a provoca. Trata-se de uma reação instintiva e espontânea, mas não é um mero reflexo, porque o seu conteúdo ideacional inclui a tentativa do Coro de envolver a magnitude total do sofrimento de Édipo, junto com quaisquer que sejam as forças sobre-humanas ou sobrenaturais que o tenham causado. Tais aspectos sensoriais e cognitivos, porém, embora sejam essenciais para especificar emoções nessas circunstâncias particulares, não são suficientes para fazer de *phrikê* o que ela é — pois *phrikê* é fundamentalmente uma experiência física, a experiência de um corpo que tem calafrios e treme. Nessa passagem, portanto, *phrikê* é:

- a) uma resposta espontânea a um estímulo visual chocante;
- b) a interpretação de um estado de coisas particular, nos termos de normas valorativas específicas;
- c) uma experiência corporal.

Os três, olhos, mente e corpo, estão implicados: o Coro vê, reflete e estremece. Denominar sua resposta simplesmente de *phrikê* passa longe de especificar e recriar seu caráter fenomenológico, como é a sensação de serem movidos como agora eles são movidos por Édipo. Quanto a nós, tal resposta da audiência interna funciona, ao menos neste caso, como um guia para nossa própria resposta, independentemente de vermos a peça no teatro ou simplesmente com os olhos da mente, enquanto lemos.

*Phrikê* pode ser o nome de uma emoção (ver abaixo), mas seu significado primário se extrai da referência a um sintoma físico que é comum a uma gama de eventos emocionais e não emocionais. Ela pertence, em seu sentido primário, ao nível somático básico da emoção. Fontes como o *Corpus Hipocrático* e outros escritos médicos, além das coleções de

---

3. Para contrastar leituras (psicanalíticas e antipsicanalíticas) deste tema na peça, ver DEVEREUX (1979) e BUXTON (1980).



*Problemata* atribuídas a Aristóteles e Alexandre de Afrodísias, fornecem amplas evidências desse aspecto somático básico.<sup>4</sup> Em autores medievais, *phrikê* é especialmente associada à febre e sudorese fria.<sup>5</sup> Essas fontes são bastante unânimes em relacionar *phrikê* e seus cognatos à temperatura corporal: trememos quando estamos com frio,<sup>6</sup> e quando trememos ou temos calafrios em outras circunstâncias (por exemplo, quando estamos com medo, ou quando sofremos de diferentes doenças físicas, quando espirramos ou urinamos, depois de comer etc.) variações na temperatura corporal normalmente também estão implicadas.<sup>7</sup> Para Galeno, *phrikê* afeta somente a pele, enquanto *rhigos*, o *frio*, afeta o corpo inteiro,<sup>8</sup> o que mostra uma relação entre estremecimento ou calafrio e piloereção (um fenômeno vestigial em humanos), algo que é também percebido frequentemente por outros autores<sup>9</sup> e que, por sua vez, costuma dar a deixa para o comentário da

---

4. Cf. BURKERT (2010, p. 48-49). O *Corpus Hipocrático* tem 60 ocorrências do substantivo *phrikê*, 36 do verbo *phrissein* (cf. uma instância de *phrikazein*) e 53 do adjetivo derivado *phrikôdês* (e ainda mais uma do sinônimo *phrikaleos*). Em Galeno, os números são 110, 49 e 86, respectivamente. Nos *Problemata* pseudo-aristotélicos, ver especialmente o livro 8 (887b10-889b9) a respeito do frio (*rhigos*) e do tremor (*phrikê* — 9 ocorrências da raiz; há ainda 25 ocorrências em outras partes da obra). Cf., por exemplo, Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias* 539-540, e Plutarco, *De primo frigido* 947C, com relação à associação fundamental com a temperatura corpórea.

5. Ver, por exemplo, Hipócrates, *Aforismos* 7.4, *Sobre as doenças* 1.23-5. Cf. ZINK (1962, p. 19, n. 49); BERRETTONI (1970, p. 262); OP DE HIPT (1972, p. 210-211).

6. É, porém, *rhigos* e não *phrikê* que está relacionada etimologicamente com os termos *frigeo* e *frigus* do latim (CHANTRAINE, 1968-1980, p. 1249).

7. Cf. BERRETTONI (1970, p. 263). Galeno, no entanto, insiste na existência de outras causas, como, por exemplo, a aplicação de drogas amargas (*De tremore* vii.627.11-629.5 KÜHN). Ele também faz distinção entre *phrikê* e *rhigos* como sintomas de medo e como sinais de frio físico (*ibid.*, 628.2-4); cf. [Aristóteles], *Problemata* 889a15-25, sobre o papel da temperatura corporal nas emoções do medo e da raiva.

8. Galeno, *De tremore* VII.612.9-12 KÜHN. Para Hipócrates (*Sobre as Doenças* 1.24), a distinção é simplesmente de grau: *phrikê* é uma reação mais leve. Galeno, no entanto, também nota que outros autores médicos utilizam os termos de modo intercambiável (*De tremore* VII.611.18-612.4). Duas fontes tardias (Paládio, *Synopsis de febribus* 24 in Ideler, 1841, p. 117-118; Teófilo e Estefano de Atenas, *De februm differentia* in Sicurus, 1862, p. 30-32) confirmam a visão de Galeno a respeito de seus colegas de profissão; ao passo que gramáticos antigos (Apolônio Sofista, *Lexicon Homericum* 138.32; Hesíquio ῥ 299-301) usam os dois grupos de termos de modo intercambiável regularmente.

9. Por exemplo, [Aristóteles], *Physiognomonica* 812b30; *Problemata* 888a38, 889a26; [Alexandre de Afrodísias], *Problemata* 2.26. Cf. [Teócrito], *Idyllia* 25.244-245; Plutarco fr. 73 Sandbach. Cf. também a frequência de associação entre arrepios e frio físico (assim como com febre e outras funções biológicas como o espirrar) nos estudos de SCHURTZ *et al.*, (2012).

ocorrência de *phrikê* também em animais não humanos, tanto em cenários emocionais quanto não emocionais.<sup>10</sup> *Phrikê*, portanto, é um movimento corporal involuntário que é parte de nossa herança pré-humana, enraizado em sistemas básicos de regulação corporal que respondem a mudanças na temperatura do organismo e do ambiente. Como sintoma de emoção, e especificamente de emoções ligadas ao medo, *phrikê* faz parte de uma série de sintomas relacionados que também são reconhecidos em nossos próprios modelos populares (“me arrepio só de pensar”, “isso me dá calafrios”, “ele estava suando frio”, “ela gelou”, “foi uma experiência de deixar os cabelos em pé”) e confirmados pela investigação empírica.<sup>11</sup>

Em grego, assim como em inglês<sup>12</sup>, entretanto, esses termos não se restringem à indicação de sintomas físicos. Na linguagem da emoção, é comum que um sintoma físico seja utilizado como metonímia para uma emoção associada a ele. Um grande número de passagens ilustra isso com relação a *phrikê* em grego, mas o fenômeno fica mais evidente quando o verbo *phrissein*, *arrepia-se*, rege um objeto direto, do mesmo modo que outros verbos cujo significado é *temer*.<sup>13</sup> É assim que, em uma famosa passagem,

---

10. S. fr. 875 RADT; [Aristóteles], *Physiognomonica* 812b30 (de novo); Nicander, *Theriaca* 721, 727; Plutarco, *Aristides* 18.2 (desenvolvendo a imagem homérica na qual armas e implementos se eriçam como a pele de um animal bravo); Díon Crisóstomo, *Oration* 58.4; Aquiles Tácio 1.12.3, x 14 in Aélio, *Sobre a Natureza dos Animais*; [Alexandre de Afrodísias], *Problemata* 4.159.

11. Especificamente sobre sintomas de medo, ver DARWIN (1889), p. 70-71, 346-347 sobre estremecimento; p. 100-101, 104-105, 291-292, 295-298 sobre piloereção; p. 291, 346-347 sobre mudanças de temperatura, junto com os comentários de Ekamn (na edição de 1998) e leituras adicionais, quando relevantes. Cf. EIBL-EIBESFELDT (1989), p. 371 sobre piloereção; p. 479 sobre mudanças na temperatura da pele; BALCOMBE (2010), p. 48 sobre mudanças na temperatura do corpo e da pele como sintomas de medo e outras emoções em humanos e animais. Cf. ainda BURKERT (2010, p. 46). Para baixas temperaturas corporais como metonímia para medo em várias culturas, ver KÖVECSES (2000, p. 5, 23-24). Para uma pesquisa sobre aplicações psicológicas de palavras com sentido de quente e frio em grego, ver ZINK (1962, especialmente p. 15-30) sobre “‘Kälte’ als Ausdruck einer unangenehmen Gefühlslage wie Schreck, Angst, Furcht, Entsetzen, Grauen”. Cf. também BOUVIER (2011). Sobre a relação entre a temperatura física real e os conceitos metafóricos de calor e frio emocionais, ver WILLIAMS e BARGH (2008); ZHONG e LEONARDELLI (2008); WILKOWSKI *et al.* (2009).

12. E em português (N. do T.).

13. Para este fenômeno, cf. Apolônio Díscolo, *De constrictione* 413,5-415,2.

Helena contrasta a doçura de Heitor com o horror que ela provoca nos demais troianos (*Iliada* 24.774-775):<sup>14</sup>

οὐ γάρ τις μοι ἔτ' ἄλλος ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ  
ἦπιος οὐδὲ φίλος, πάντες δέ με πεφρίκασιν.

Pois eu não tenho mais ninguém na grande Troia que seja gentil ou doce — todos os demais se arrepiam comigo.

Que o verbo *phrissein*, em locuções deste tipo, substitui um verbo que denota medo (*vel sim.*) é particularmente claro no *Hipólito* (415-418) de Eurípides, em que Fedra expressa sua incredulidade sobre a possibilidade de uma adúltera ser capaz de ocultar sua consciência pesada de seu marido:

αἶ πῶς ποτ', ὦ δέσποινα ποντία Κύπρι,  
βλέπουσιν ἐς πρόσωπα τῶν ξυνευενετῶν  
οὐδὲ σκότον φρίσσουσι τὸν ξυνεργάτην  
τέραμνά τ' οἴκων μὴ ποτε φθογγὴν ἀφῆ;

Como, ó Cipriana, senhora das profundezas, podem elas olhar na cara de seus maridos e não tremer diante das trevas, suas parceiras no crime, ou diante das tábuas da casa, com receio de que elas resolvam falar de repente?

O fato de *phrissein* aqui ser seguido não apenas por um objeto direto, mas também por uma oração substantiva do tipo que normalmente especifica o conteúdo proposicional de um verbo que expressa temor, indica que, nesse caso, *tremere* é uma simples metonímia para *temere*;<sup>15</sup> estremeamentos em si não têm conteúdo proposicional.

A importância de sintomas emocionais na construção de conceitos emocionais sublinha a importância fundamental da incorporação física no próprio conceito de emoção. No caso de *phrikê*, o sintoma tem raízes em mecanismos somáticos básicos de regulação de temperatura, o que é

14. Cf. (entre um grande número de paralelos possíveis) Ésquilo, *Sete contra Tebas* 720-721; Eurípides, *Ciclope* 320, *Hipólito* 855; Sófocles, *Antígona* 997; Aristófanes, *Nuvens* 1132-1133. O mesmo fenômeno também pode ser observado quando o substantivo *phrikê* rege um objeto com genitivo, como em Eurípides, *Íon* 898 e Plutarco, *Timoleão* 22.6.

15. Cf. *Odisséia* 23.216, em que o verbo em questão é *rigein*. A resposta que Fedra atribui à adúltera hipotética também envolve uma falha em experimentar o embaraçoso medo de ser exposta, que a própria Fedra sentiria em tal situação. Assim, embora ainda seja uma forma de medo, *phrikê* é aqui implicada em um cenário que também envolve vergonha prospectiva e retrospectiva. Sobre esse aspecto, em um contexto mais amplo, ver CAIRNS (1993, p. 321-340).

manifesto em uma variedade de contextos não emocionais e é compartilhado com outros animais. Esses elementos, universais para seres humanos e extensíveis a outras espécies, servem de material para a construção de um conceito emocional no qual sintomas físicos são intimamente relacionados a apreciações e avaliações cognitivas. Isso ocorre pelo mecanismo universal da metonímia, em que o nome do sintoma passa a funcionar como o nome da emoção. O conceito de *phrikê* é típico na alocação da linguagem e dos pensamentos relativos a emoções em experiências físicas incorporadas. Não há nada que seja surpreendente ou não familiar a respeito disso — o ponto é justamente que os conceitos emocionais dos antigos gregos são, em sua maior parte, construídos com base nos mesmos materiais que os nossos, materiais estes extraídos de nossa experiência como seres fisicamente incorporados interagindo com nosso ambiente físico e social. O que deve ser enfatizado, porém, é que essa natureza experiencial e incorporada da emoção não é meramente um aspecto de um substrato biológico compartilhado. Ela é também uma característica da linguagem e do pensamento. Não que a incorporação seja relevante somente em relação a mudanças físicas produzidas pelas emoções, pelos sintomas e pelas expressões, e que seja abandonada quando os conceitos emocionais se enraízam na linguagem, no pensamento e na cultura. Não há qualquer disjunção. Pelo contrário, o que há é uma continuidade fundamental entre emoções como experiências físicas e conceitos emocionais como categorias linguísticas e culturais. Em termos de desenvolvimento de conceitos emocionais, não há nenhuma alavanca necessária para acomodar o corpo, de um lado, e a linguagem e a cultura, de outro. Dar atenção a esses aspectos mais amplos da linguagem das emoções (para além da semântica das próprias palavras-emoções) não apenas confere o devido reconhecimento do papel da experiência incorporada, como também provê melhores evidências sobre a fenomenologia da emoção de uma cultura, fazendo com que nos aproximemos ao máximo da tentativa de uma cultura de encapsular experiências emocionais subjetivas por meio da linguagem.<sup>16</sup>

Um aspecto fundamental da fenomenologia da emoção no caso de *phrikê* é sua associação comum com respostas imediatas, automáticas e instintivas a estímulos visuais ou auditivos diretos e frequentemente repentinos. Os *Problemata* aristotélicos apresentam *phrikê* como reação

---

16. Cf. BURKERT (2010, p. 54).

espontânea a vários tipos de sons desagradáveis (886b9-11, 964b34-37), um reflexo que é em seguida explicado utilizando termos explicitamente relacionados a medo, considerando que esses barulhos são instintivamente tomados como signos de perigo iminente (887a1-3).<sup>17</sup> Essa associação particular entre *phrikê* e estímulos imediatamente visuais ou auditivos é amplamente confirmada<sup>18</sup> e refletida na forma como o adjetivo *phrikôdês* quase sempre qualifica visões e sons: embora muitas dessas passagens incluam uma referência para conotações sinistras ou de viés negativo em relação às visões e aos sons em questão, é evidente que em muitos casos o adjetivo também enfatiza a capacidade do estímulo de incitar uma resposta emocional instintiva e automática. Plutarco, por exemplo, usa *phrikôdês* para qualificar o profundo e horrendo bramido, cujo tom grave e terrível, mistura de rugido bestial com o estrondo do trovão, era produzido pelos partos com seus instrumentos de percussão quando eles enfrentavam os romanos no campo de batalha, comentando que os partos tinham claramente compreendido o impacto de tal som sobre as emoções e a moral de seus oponentes (*Crasso* 23,8-9).<sup>19</sup> Na passagem do *Édipo* que começamos analisando, o choque repentino do coro ao ser confrontado com a visão de

---

17. A relação do reflexo do susto com a emoção do medo é posta em discussão de modo semelhante em 964b22-29, em que a *phrikê* causada por ser tocado por uma outra pessoa é explicada em termos do medo provocado pelo que é repentino e inesperado.

18. A relação com a visão é especialmente frequente nas *Vidas* de Plutarco: ver *Alexandre* 74.6, *Arato* 32.3, *Cícero* 49.2, *Mário* 44.9, *Numa* 10.6. Cf. *phrissein* e seus cognatos + participio de um verbo de visão, por exemplo, em Ésquilo, *Suplicantes* 346, *Prometeu Acorrentado* 695. Para *phrikê* como reação a barulhos altos, repentinos, sinistros ou inesperados, cf. Cássio Dio, *Historia Romana* 48.37.2 Boissevain (cf. 36.49.2); Filostrato, *Heroicus* 748.14-17. 19. De novo, os paralelos são muito numerosos. Ver, por exemplo, Eurípides, *Hipólito* 1201-1202 (sons de origem sobrenatural), 1215-1216 (*ditto*), *Andrômaca* 1147-1148 (*ditto*); Aristófanes, *Rãs* 1335-1336 (*ditto*); [Aristóteles], *Mirabilium auscultationes* 843a15-16 (a mera visão das ondas do Estreito de Messina); Apolônio Ródio 4 1339-1342 (som como sinal de perigo); Plutarco, *Mário* 19.1-20.3 (os gemidos e as lamentações de seus oponentes derrotados ecoam pelas colinas à noite e aterrorizam os romanos), *Sula* 14.3 (o som de trombetas e berrantes; cf. *Pólux* 4.85: *phrikôdês*, um bom epíteto para o som da trombeta), Josefo, *Guerras Judaicas* 4.286-287 (trovão), 6.2 (a visão de pilhas de cadáveres), 6.83-84 (a visão do prodigioso massacre de inimigos realizado por um centurião); Plutarco, *Comparatio Lysandri et Sullae* 2.4 (a visão de um massacre); Luciano, *Philopseudes* 22 (o aspecto de górgona de um monstro feminino); Aquiles Tácio 3.17.7 (a visão de Leucipe emergindo, mutilada, mas ainda viva, de seu caixão). Nessas visões e sons causadores de *phrikê*, o elemento do medo, ou, pelo menos, de inquietação ou assombro, é proeminente. Os autores gregos não parecem apresentar *phrikê* como resposta a visões e sons excitantes ou formidáveis (como obras de arte ou peças musicais). Cf. os objetos de estudo de SCHURTZ *et al.* (2012), e também KELTNER e HAIDT (2003, p. 300-301, 303-304, 306-307).

seu antes reverenciado rei agora horrivelmente mutilado está inteiramente de acordo com essas conotações de *phrikê*.

A associação de *phrikê* a estímulos visuais inesperados e inquietantes, porém, também a torna uma resposta especialmente apropriada para epifanias, quase-epifanias e outros signos presumidos de presença divina — mais um aspecto relevante de nossa passagem trágica, na qual as questões do coro focam especificamente nas origens daimônicas dos sofrimentos de Édipo. Uma luz celestial, por exemplo, gera *phrikê* diante da divindade na *Ciropedia* de Xenofonte (4.2.15)<sup>20</sup>, e *phrikê* é a reação da audiência diante da ilusão de presença divina ou possessão criada pelo político siciliano Nícias na *Vida de Marcelo* 20.8 de Plutarco.<sup>21</sup> Nos recentemente publicados Hexâmetros de Getty (encantamentos do séc. V a.E.C. contra bruxaria encontrados em uma tabuleta de chumbo em Selinute na Sicília), a associação de *phrikê* com estímulos desagradáveis e inquietantes por parte de um auditório assume uma dimensão sinistra e ctônica em referência ao “grunhido bárbaro” que a deusa do submundo, Hécate, emite “com voz *phrikôdês*” (φρικῶδεῖ φωνῆ).<sup>22</sup> Termos relevantes são usados também para descrever reações a comunicações sobrenaturais, que se acreditava ocorrer em sonhos<sup>23</sup> e a uma variedade de milagres, prodígios e presságios.<sup>24</sup> Nesses contextos,

---

20. Cf. os estremecimentos que respondem à epifania em Hesíodo fr. 165.4-5 M-W e ao sinal divino de Zeus que marca a heroização de Édipo em *Édipo em Colono* 1606-1607, apesar de nessas duas passagens o verbo empregado ser *rhigeîn*. Para o “tremor santo”, cf. especialmente BURKERT (2010, p. 50-54), e também KELTNER e HAIDT (2003, p. 298-299, 308-310), sobre espanto e religião. Apenas um pequeno número de respondentes em uma das pesquisas de SCHURTZ *et al.* (2012) associam arrepios a experiências religiosas (p. 209). Entretanto, (como notam os autores na p. 210) isso pode simplesmente refletir o escopo limitado de experiências religiosas profundas na vida de estudantes universitários americanos típicos durante o período de quatro semanas que durou a pesquisa.

21. Para *phrikê* no contexto de quase-epifanias ou de epifanias presumidas (*i.e.* quando a aparência ou o comportamento de um mortal sugere ou é assimilado como epifania), ver Josefo, *Antiquitates Judaicae* 19.34-345 (a quase-epifania de Agripa no teatro); Plutarco, *De Alexandri magni fortuna e virtute* 343E (a aparência de Alexandre como uma quase-epifania), *Arato* 32.1-2 (uma garota escrava vestindo um elmo guerreiro tomada como a aparição de uma deusa).

22. Linhas 13-14: ver KOTANSKY e JORDAN (2011, p. 57); FARAONE e OBBINK (2013, p. 10-13). Cf. JANKO (2013, p. 40-41). Ver também os comentários de BREMMER (2013, p. 28) e JANKO (2013, p. 50, 59-60).

23. Ver Josefo, *Bellum Iudaicum* 3.353; Plutarco, *Sobre a superstição* 165F; Filostrato, *Heroicus* 666.6-8; Aquiles Tácio 5.25.4.

24. De novo, os fenômenos básicos remontam a Homero (*Ilíada* 12.208-209, um estremecimento físico diante da visão de um presságio, embora o verbo ali seja *rhigeîn*), mas

*phrikê* frequentemente conota tanto espanto e deferência quanto medo,<sup>25</sup> e é nesse sentido que se diz que lugares sagrados, como templos e santuários, a provocam.<sup>26</sup> Em conexão com o divino, então, *phrikê* tem tanto a ver com *sebas*, um tipo de espanto ou respeito que responde ao status legítimo e à autoridade,<sup>27</sup> quanto com o simples medo de consequências desagradáveis. É desse modo que *phrikê* está associada com a instituição do juramento, um ritual que põe publicamente à prova a honra tanto de agentes humanos quanto seus garantidores divinos, em um cerimonial geralmente elaborado que envolve a prescrição de papéis e fórmulas. Certamente, nesse contexto, *phrikê* permanece, no fundo, sendo uma resposta emocional instintiva e involuntária, mas sua associação com o juramento nos faz recordar que

---

Plutarco se mostra especialmente rico em exemplos: ver *Emílio* 17.8 (eclipse), *Agésilau* 24.5 (a luz do dia como um sinal quase divino, associado com Elêusis), *Sula* 11.1 (um presságio que acontece no teatro), *Timoleão* 12.9 (a *phrikê* e o espanto, *thaúma*, do povo de Adranum quando, no início da batalha de Timoleão contra Hicetas de Leontini, os portões do templo abrem-se espontaneamente para revelar a ponta tremulante da lança da estátua do culto e o suor escorrendo pela face do deus). Sobre “espanto” como uma característica típica de epifanias, normalmente associada a “medo”, ver, por exemplo, Homero, *Iliada* 3.398, *Odisséia* 1.322-323, 3.372-373, 16.178-179, 19.36-40, *Hino Homérico a Apolo* 134-135, *Hino Homérico a Afrodite* 91-90. Cf. RICHARDSON (1974, p. 208-209); FAULKNER (2008, p. 164).

25. Cf. Cornuto, *De natura deorum* 11.3-18; Juliano, *Contra Heracleium* 8.14-17, *Epistulae* 89b.169-175.

26. Ver Demóstenes 23.74 (a respeito do Delfinion, a corte com jurisdição sobre homicídios justificáveis, enquanto lugar sagrado); Josefo, *Bellum Iudaicum* 4.181-182, 6.123; Plutarco, *Tibério e Gaio Graco* 21.5. Note especialmente *Pólux* 1.23, em que *phrikôdês* aparece depois de “augusto”, “cheio de deus”, “numinoso” em uma lista de epítetos apropriados a templos. Essa resposta básica, instintiva à magnificência do numinoso como tal, é atestada (embora com o verbo *rhigeîn*) desde o estremecimento com o qual Ajax vê as obras dos deuses em *Iliada* 16.119-120.

27. Ver CAIRNS (1993, p. 137-138, 157, 206-214). Às vezes, *phrikê* também pode expressar espanto ou deferência diante de seres humanos superiores (e.g. Eurípides, *Troianas* 1025-1028; Plutarco, *Demóstenes* 20.3, *De Alexandri magni fortuna aut virtute* 331F). Sobre a palavra *awe* [espanto em inglês; N. do T.] como uma emoção social e especialmente sobre seus aspectos positivos, ver KELTNER e HAIDT (2003); SCHURTZ *et al.* (2012, p. 210-216). Para KELTNER e HAIDT (2003, p. 306-307), espanto (*awe*) diante de superiores sociais é a forma “primordial” da emoção. Sua aplicação a coisas do mundo natural, arte ou música é um desenvolvimento secundário. A investigação de SCHURTZ *et al.* (2012) sobre o sintoma físico do “arrepio” também se concentra em fatores sociais (para os quais seus respondentes de fato forneceram muitas evidências). Mas o enraizamento de tais sintomas em capacidades antigas em termos evolutivos que os humanos compartilham com outras espécies poderia sugerir uma hipótese evolucionária diferente, menos focada especificamente nas hierarquias sociais humanas.

respostas como esta são normalmente embutidas em práticas culturais altamente estruturadas e específicas.<sup>28</sup> Um grande número de passagens do período imperial e de períodos posteriores realizam essa ligação,<sup>29</sup> mas a associação entre juramento e a reação física que *phrikê* representa é tão antiga quanto a própria literatura grega, como podemos ver no caso do estremecimento de Príamo (com o verbo *rhigeîn*) em resposta à solicitação de que ele realizasse o sacrifício-juramento em *Ilíada* 3.259.<sup>30</sup> É certo que o juramento prevê consequências assustadoras na eventualidade de sua quebra,<sup>31</sup> mas é também uma instituição cujo status e prestígio (em grego *timê*) estão profundamente implicados — a *timê* do deus é investida na solenidade do próprio ritual e a dos participantes humanos é comprometida com sua manutenção.

A *phrikê* emocional, então, não é sempre acompanhada de medo nem é todas as vezes um sintoma de medo. Às vezes, ela pode ser associada a emoções aparentemente bem diferentes.<sup>32</sup> Porém, mesmo quando ela está ligada a emoções relacionadas ao medo, suas conotações podem ser mais específicas. Embora possa ser vinculada a instituições, rituais e cenários que são profundamente entranhados em normas culturais particularmente gregas, ela retém seu enraizamento básico no corpo com suas sensações, resultando em uma forma imediata, instintiva e efetiva de experiência

---

28. Cf. a provocação deliberada de *phrikê* nos iniciados durante a iniciação mística, especialmente em Plutarco fr. 178 Sandbach (extraído de *Sobre a alma*), um cenário que está por trás do relato platônico da visão do Belo em si no *Fedro* 251a. Como resposta à santidade, à solenidade e ao poder do ritual, a ligação entre *phrikê* e os mistérios é atestada por toda a Antiguidade e mais adiante: cf. Demétrio, *De elocutione* 101; Josefo, *Bellum Iudaicum* 2.133; Luciano, *Juppiter tragoedus* 30; Aristides, *Hieroi logoi* 2 297.20-21 Jebb (cf. 256.24, 320.5). *Phrikôdês* e outros adjetivos semelhantes são frequentemente usados por autores cristãos na representação dos dogmas e da prática cristã, especialmente o sacramento, como mistérios. Para uma descrição especulativa das ligações entre a *phrikê* mística, a filosofia platônica e a tragédia (na qual a *phrikê* se torna central para os efeitos da tragédia nos espectadores), ver GOULD (1990, p. 44-47, 57-62, 121-133, 135-136, 202).

29. Ver, por exemplo, Filon de Alexandria, *De Decalogo* 141.3; Josefo, *Vita* 275, *Bellum Iudaicum* 2.139; [Clemente de Roma], *Homiliae* 5.5.2; Plutarco, *Alexandre* 30.11, *Arriano* fr. 94.2-3 Jacoby (com ênfase às sanções por perjúrio), *Pólux* 1.39; Cássio Dio, *Historia Romana* 8.36.29 Boissevain; Porfírio, *De abstinentia* 4.13 e assim por diante entrando nos escritos dos padres da igreja e adiante (por exemplo, x 7 em João Crisóstomo e x 4 em Paládio).

30. Cf. a *rhigistê* do juramento feito à beira do Estige em Apolônio Ródio 2.291-292; mais remotamente, o *rhigistos* de Zeus *Hikesios*, Apolônio Ródio 2.215.

31. Cf. as maldições em Plutarco, *Crasso* 16.7, *Timoleão* 5.3; Filostrato, *Vitae Sophistarum* 2, p. 599.9-11; e os encantamentos mágicos: Luciano, *Philopseudes* 31.

32. Por exemplo, a alegria intensa, quase erótica em Sófocles, *Ajax* 693.



emocional. Presume-se que seja justamente para reter tais conotações, para evocar algo da experiência da emoção, em vez de simplesmente dar um nome para ela, que a linguagem faz o uso de metonímias desse tipo em primeiro lugar. Portanto, quando o coro de Sófocles se refere à *phrikê* que Édipo provoca neles, eles remetem a uma resposta física involuntária. Esse é o tipo de resposta que alguém sentiria se estivesse com muito frio, e que é aliada a sentimentos de medo e repulsa provocados, por um lado, pela visão repentina e chocante da mutilação física de Édipo, mas também motivada por suas reflexões sobre ações que incluem, ao mesmo tempo, a mais hedionda das transgressões e a mais chocante constatação da vulnerabilidade humana ao sofrimento. Tal sofrimento é agora acrescido de um horrendo ato de automutilação, que (assim supõe o coro) deve ser divinamente inspirado, tal como teriam sido o parricídio e o incesto que o precederam. É precisamente porque a descrição feita pelo coro de sua reação transmite um sentido tão pronunciado de sua fenomenologia que as audiências antigas e modernas retêm uma compreensão mais vívida e imediata do que poderia estar no seu lugar. Essa mesma compreensão pode reforçar uma reação análoga por parte da audiência.

Algumas das questões provocadas por essa passagem são tratadas por Aristóteles na *Poética*. Num passo conhecido do importante capítulo 14 (a respeito do melhor tipo de enredo trágico), Aristóteles reflete sobre a importância da construção do enredo *vis-à-vis* o espetáculo visual (1453b1-7):

ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἔλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἔλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων. ἄπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον.

Compaixão e medo podem ser gerados a partir do que é visual (*opsis*), mas também do arranjo dos próprios incidentes, o que é preferível e marca o melhor poeta. Pois o enredo deveria ser composto de tal maneira que, mesmo sem ver uma performance, alguém que simplesmente ouça o que acontece se estremeça e sinta compaixão como resultado dos eventos — tal como, de fato, alguém sentiria ao ouvir o mito de Édipo.

Esta passagem contém a única ocorrência de *phrikê* na *Poética*. A evidência considerada acima sugere que Aristóteles escolhe o verbo *phrissein*

em vez de, digamos, *phobeisthai* (como alguém poderia esperar dado o uso recorrente que ele faz de *phobos* e *phoberos* em outras partes da *Poética*), precisamente porque o tópico em questão é o poder relativo do espetáculo: que o espetáculo possa produzir *phrikê* é, dadas as conotações do termo, incontroverso, mas Aristóteles quer insistir no fato de que mesmo esta resposta “quintessencialmente” instintiva a estímulos visuais imediatos e inesperados é melhor produzida por meio do enredo, de modo que uma performance é desnecessária. O exemplo de Aristóteles é o *Édipo Rei*, no qual o espetáculo possui um papel importante na *phrikê* expressa pelo coro na cena discutida acima.<sup>33</sup> Como um praticante da arte, Sófocles poderia querer insistir na interação entre enredo e espetáculo um pouco mais do que Aristóteles. Mas a resposta do coro (e, por extensão, da audiência) no *Édipo Rei* é claramente não apenas um simples produto de efeitos visuais. Ela depende de uma avaliação reflexiva de uma série estruturada de ações que, de fato, em muitos aspectos, corresponde ao padrão comentado neste capítulo da *Poética*.

Aristóteles não foi o primeiro a conceder à *phrikê* um papel na poética. Cerca de cinquenta anos antes do nascimento deste filósofo grego (em 484 a.C.), o filósofo e retor siciliano Górgias expressou em certos aspectos ideias semelhantes em seu *Elogio a Helena*. Parte da sua defesa envolve o argumento de que o discurso persuasivo é irresistível (8-14), e o principal exemplo de tal discurso persuasivo é a poesia (9):<sup>34</sup>

τὴν ποίησιν ἅπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον· ἦς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολὺδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθής, ἐπ’ ἄλλοτριῶν τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίας καὶ δυσπραγίας ἴδιόν τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἢ ψυχῆ.

Toda poesia que eu considero e descrevo como discurso metrificado. Naqueles que a escutam sobrevém um estremecimento [*phrikê*] de medo, e uma compaixão lacrimosa, e uma pena que ama lamentar, e, diante do sucesso

---

33. Ver GOULD (1990, p. 50-51). Aristóteles retorna a este ponto em 1462a10-18, em que fica claro que a leitura é suficiente para efetivar os efeitos de uma tragédia, mas que estes são amplificados pela música e pela performance.

34. Sobre esta passagem, ver SEGAL (1962, p. 105-107, 121-122, 124-125, 127-128, 131-132); HALLIWELL (2011, p. 274-275, 280-281). Cf. HEATH (1987, p. 7); MUNTEANU (2012, p. 40-42).

e do insucesso de outras pessoas e em seus negócios, a alma experimenta, através de palavras, uma certa experiência particular.

Como Aristóteles, Górgias está interessado no engajamento emocional de uma audiência com a mudança na sorte de outras pessoas. O cerne de suas respostas emocionais são a compaixão e o medo de Aristóteles. Ele também enfatiza o poder de tais emoções ao referir-se a sintomas e expressões físicos (lágrimas e *phrikê*). Mas Górgias se diferencia de Aristóteles no grau de ênfase que dá tanto ao poder emocional compulsivo da *opsis* (*Helena* 15-19) quanto àquele do *logos*. O que emerge é que ambos efetuam a persuasão de modos semelhantes: assim como o discurso dos astrônomos persuade ao tornar “o que é incrível e obscuro aparente para os olhos da opinião” (*Helena* 13), assim também a *opsis* “imprime as imagens dos objetos da visão na mente” (17).<sup>35</sup> Mas esta diferença na ênfase nos leva de volta ao ponto de Aristóteles: tanto ver como ouvir envolvem a formação de imagens mentais, de modo que apenas o discurso poético, sem *opsis*, é capaz de provocar no ouvinte o tipo de emoção que a *opsis* provocaria no espectador.<sup>36</sup>

Tanto Górgias quanto Aristóteles, de fato, colhem suas ideias na poética implícita da poesia grega mais antiga e pré-dramática. Nos poemas homéricos, a canção é apresentada como algo que deriva (*Ilíada* 2.484-487) ou ao menos lembra (*Odisseia* 8.491) o conhecimento de testemunhas visuais: o Demódoco de Homero não estava presente em Troia, e nem testemunhou os eventos que ele narra, nem os ouviu de alguém que os tivesse testemunhado. Mas basta alguém que tenha estado presente — Odisseu — para oferecer uma garantia especial aos poderes de representação do bardo.<sup>37</sup> Que tanto a audiência quanto os autores apreciavam tais habilidades é demonstrado pela tradição difundida da *ekphrasis*, a vívida, quase pictórica representação de uma cena, pessoa, animal ou objeto (e não apenas objetos de arte) que aparece já como um *tour de force* deliberado no escudo de Aquiles em

35. Cf. HALLIWELL (2011, p. 280-281); MUNTEANU (2012, p. 45-47).

36. Ver MUNTEANU (2012, p. 47), a respeito desta passagem, e (p. 95-100) a respeito da importância da *phantasia* (imaginação) na abordagem de Aristóteles sobre a emoção, tanto em cenários cotidianos quanto em resposta ao drama e à poesia. A esse respeito, cf. novamente *Poética* 1462a14-18 (n. 32 acima) sobre a *enargeia* (vivacidade) da tragédia tanto na performance quanto como texto para leitura. Sobre a perspicácia da proposição de Aristóteles de que as respostas emocionais a cenários imaginários são fundamentais na vida tanto quanto na literatura, cf. CURRIE e RAVENSCROFT (2002, p. 197).

37. Ver DE JONG (2001, p. 214-215); SERRA (2007, p. 34); HALLIWELL (2011, p. 85-86).

*Iliada* 18. À capacidade que permite um leitor ou ouvinte formular imagens mentais segundo uma narrativa verbal os gregos denominavam *phantasia*, e nós chamamos de imaginação. Sua contrapartida no texto e no repertório das habilidades que permitem a criação de um texto é *enargeia* (às vezes também *emphasis* ou *saphêneia*), isto é, *vivacidade*.<sup>38</sup> *Enargeia* permaneceu como aspiração de poetas e como termo central da arte da crítica literária e retórica através da Antiguidade, mas, para gregos de todos os períodos, seu mestre insuperável foi Homero. Uma nota de um antigo erudito sobre a famosa passagem de *Iliada* 6, na qual Heitor estende os braços para seu filho bebê, que imediatamente se encolhe por medo de seu elmo, é um exemplo típico: “Crianças de fato se apegam a suas amas e são difíceis de serem tiradas delas. Mas, nesse caso, a visão também o assusta. Essas linhas são tão cheias de *enargeia*, que você não apenas escuta o que está acontecendo, mas vê.”<sup>39</sup>

Embora Górgias e Aristóteles se situem — para nós — no início da tradição da estética literária grega como disciplina formal, a tradição na qual eles mesmos se inserem já é uma que não faz distinção absoluta entre os efeitos da representação visual (dramática) e da representação verbal. Apesar de autores gregos antigos terem comentado regularmente sobre o grande poder e a capacidade de persuasão do que alguém vê com seus próprios olhos em comparação com aquilo que alguém apenas escuta,<sup>40</sup> parece que havia um ideal implícito na narrativa grega de obliterar essa distinção o máximo possível. Em ambos os casos, os poderes da *phantasia* são empregados. Em ambos, a resposta da pessoa é tipicamente emocional; e,

---

38. Sobre *ekphrasis*, *enargeia* e *phantasia*, ver WEBB (2009). Sobre *enargeia*, ver ZANKER (1981). Sobre *phantasia*, ROSENMEYER (1986); WATSON (1988); MANIERI (1998); HALLIWELL (2002, p. 308-312); SERRA (2007); SHEPPARD (2014).

39. Σ bT em *Iliada* 6.467. Cf. RICHARDSON (1980, p. 277-280), que dá outros exemplos; SNIPES (1988), sobre sorrisos; BAKKER (2005); SLATKIN (2007); GRAZIOSI e HAUBOLD (2010, p. 23-24). Aqui, a estética grega e a teoria retórica parecem dar conta de algo: “estudos com imagens do cérebro mostram que, quando imaginamos uma cena visual, ativamos as mesmas regiões visuais do nosso cérebro que normalmente ficam ativas quando de fato percebemos a mesma cena visual” (WOJCIEHOWSKI e GALLESE, 2011, p. 17, e referências).

40. Ver, por exemplo, Heráclito B 101a DK, Heródoto 1.8.1, Xenofonte, *Memorabilia* 3.11.1. As passagens de Heródoto e Xenofonte fazem um uso característico dos tropos da superioridade do ver com os próprios olhos sobre o ouvir falar, quando se trata de evidenciar os meios pelos quais uma narrativa verbal pode promover uma visualização da primeira visão experienciada por meio de uma figura da narrativa. Sobre a passagem de Xenofonte, cf. GOLDHILL (1998).

em ambos, a resposta emocional em questão pode ter um aspecto somático pronunciado que sublinha a continuidade fenomenológica entre representações narrativas, representações dramáticas e cenários capazes de suscitar emoções na vida cotidiana. Por todos esses aspectos, a estética antiga — tanto explícita quanto implícita, e especialmente a estética da poesia épica e da poesia trágica — pode oferecer contribuições ao debate atual sobre uma variedade de questões, como, por exemplo, a posição central da imaginação entre as capacidades cognitivas para as quais as narrativas verbais e visuais apelam;<sup>41</sup> a continuidade entre as capacidades cognitivas e afetivas recrutadas pelas narrativas e aquelas que nos servem em nossas vidas cotidianas como criaturas sociais;<sup>42</sup> a similaridade entre narrativas verbais e visuais no modo como elas exploram essas capacidades;<sup>43</sup> e o papel do corpo nas respostas imaginativas e afetivas das audiências.<sup>44</sup>

A *phantasia* que é engajada pela *enargeia* das antigas narrativas gregas assume uma grande variedade de formas, tanto em teoria quanto na prática.

---

41. Ver TOOBY e COSMIDES (2001); CURRIE e RAVENSCROFT (2002, p. 187-204); BOYD (2009, p. 47-48, 155-158, 188-189, 197-198, 202-203, 382-383); DUTTON (2009, p. 58-59, 103-114, 173, 200); J. CARROLL *et al.* (2010); SMITH (2011, p. 109-111); OATLEY (2011, p. 16-21 e *passim*); WOJCIEHOWSKI e GALLESE (2011).

42. Ver, por exemplo, PALMER (2004); ZUNSHINE (2006); MCCONACHIE (2008); BOYD (2009, p. 141-149 e *passim*); DUTTON (2009); CURRIE (2010, especialmente p. 93-106, 109-122, 199-216); LEVERAGE *et al.* (2011); OATLEY (2011; 2012, p. 154-162); SMITH (2011, p. 111-113); WOJCIEHOWSKI e GALLESE (2011, p. 17-18).

43. Ver especialmente WOJCIEHOWSKI e GALLESE (2011), sobre narrativas verbais, e cf., por exemplo, PLANTINGA (1999); COPLAN (2006); DUTTON (2009, p. 127-134); SMITH (2011). De modo geral, a abordagem da ficção na ciência cognitiva refletida nos trabalhos citados na nota 41 faz um uso mais liberal tanto da narrativa literária quanto da narrativa cinematográfica.

44. Grande parte desta pesquisa foca em formas de contágio emocional, imitação e espelhamento em resposta a expressões faciais e outras expressões de emoções visíveis: ver, por exemplo, PLANTINGA (1999); SMITH (2003, p. 265-266); COPLAN (2006); MCCONACHIE (2008, p. 92-98); BOYD (2009, p. 103-104, 142, 163, 191-192); SMITH (2011, p. 101-102); N. CARROLL (2011, p. 178-180); OATLEY (2011, p. 111-114). Para COPLAN (2006, p. 35), a imitação inconsciente por contágio emocional é possível somente em resposta a estímulos sensoriais diretos. Ver, porém, OATLEY (2011, p. 112), para evidências de que bloquear a expressão facial dos leitores inibe a compreensão das emoções em textos escritos. DECETY e MELTZOFF (2011), entre outros, defendem uma ligação entre esses fenômenos (e outros relacionados, como a “empatia”) e “neurônios espelhados” (sobre os quais, ver RIZZOLATTI e SINIGAGLIA (2008); IACOBONI, (2008; 2011). Ainda sobre a mesma pesquisa, a hipótese da “simulação estimulada” de WOJCIEHOWSKI e GALLESE (2011), sugere que a ativação de imagens visuais e motoras como resposta a todas as formas de narrativa verbal e visual significa que o corpo possui um papel central e essencial nas respostas emocionais, tanto de audiências quanto de leitores.

Mas seu caráter, como enfatizado por Longino, o autor de *Sobre o Sublime* (15.1-2), é tipicamente emocional: a pessoa sente algo semelhante ao que um participante ou uma testemunha ocular teria sentido. O exemplo do próprio Longino é o da visão de Orestes das erínias nas tragédias *Orestes* (255-257) e *Ifigênia em Tauris* (291) de Eurípides: somente Orestes pode ver as erínias, mas o próprio poeta imagina o que Orestes vê e assim consegue fazer com que a audiência sinta como se também ela as estivesse vendo. Nesse caso, a emoção da audiência (a *ekplêxis*, um “espanto estonteante”,<sup>45</sup> que Longino considera como o resultado típico da *phantasia* poética), surge segundo a recriação imaginativa que o poeta faz da experiência do protagonista e de sua bem-sucedida comunicação dessa recriação para a audiência. O exemplo escolhido é dramático, mas a performance no palco, se é que está efetivamente proposta, não é mencionada. Todo o enfoque está nas palavras.

No *Íon* de Platão, o rapsodo epônimo expressa veementemente seu assentimento à sugestão de Sócrates (535b-c) de que aqueles, como o próprio Íon, que declamam poemas homéricos (e, assim, “atordoam” suas audiências: ὅταν εὖ εἴπῃς ἔπη καὶ ἐκπλήξῃς μάλιστα τοὺς θεωμένους, 535b)<sup>46</sup>, estão sujeitos a uma forma divinamente inspirada de êxtase, análoga àquela que inspirou o próprio poeta, o que permite que eles entrem nos eventos que eles narram (535c):

ἐγὼ γὰρ ὅταν ἐλεινὸν τι λέγω, δακρύων ἐμπίμπλανταί μου οἱ ὀφθαλμοί· ὅταν τε φοβερὸν ἢ δεινόν, ὄρθαι αἱ τρίχες ἴστανται ὑπὸ φόβου καὶ ἡ καρδία πηδᾷ.

Pois toda vez que falo sobre um evento pesaroso, meus olhos se enchem de lágrimas. E sempre que narro alguma coisa assustadora ou terrível, meus cabelos se eriçam por causa do medo, e meu coração palpita.

Embora o termo *phrikê* não seja utilizado, ele é sugerido pela piloe-reção de Íon.<sup>47</sup> O próprio Íon não faz distinção entre narrativa e discurso direto. Porém, uma vez que as experiências que ele descreve são próprias

---

45. Sobre *ekplêxis*, ver HALLIWELL (2011), p. 229-231 sobre Aristóteles e p. 332 sobre Longino. Ver também HEATH (1987, p. 15-16). Como *phrikê*, este termo é instrutivo sobre a fenomenologia — e especialmente sobre a intensidade percebida — das emoções experimentadas pelas audiências poéticas.

46. Sobre esta passagem, cf. HALLIWELL (2002, p. 213-214, n. 19).

47. Sobre a ligação entre esta passagem e *Helena* 9 de Górgias, cf. HALLIWELL (2002, p. 77, n. 14, 218).

das personagens retratadas nos poemas que ele declama, e uma vez que uma porção substancial dos textos homéricos são discursos de personagens, essa não é uma consideração irrelevante: ao fornecer tanto a narrativa quanto o discurso das personagens, Íon será tanto narrador quanto ator. Em ambos os papéis, sua recitação envolve um elemento de identificação com as personagens e suas reações aos eventos narrados. Em um sentido bem real, sua presença física como ator ajuda a sugerir a fenomenologia e a fisicalidade das emoções das personagens.<sup>48</sup>

Claramente, as personagens dentro da narrativa podem fazer e sentir compaixão por outros, além de sentir medo por si mesmas. Mas estas (especialmente a compaixão) são também, já nos dias de Platão, respostas emocionais características das audiências, como a passagem da *Helena* de Górgias citada acima indica.<sup>49</sup> De modo semelhante, a reação emocional de Íon é também aquela da audiência (535d-e):

ΣΩ. οἴσθα οὖν ὅτι καὶ τῶν θεατῶν τοὺς πολλοὺς ταῦτὰ ταῦτα ὑμεῖς ἐργάζεσθε;

ΙΩΝ. καὶ μάλα καλῶς οἶδα· καθορῶ γὰρ ἐκάστοτε αὐτοὺς ἄνωθεν ἀπὸ τοῦ βήματος κλάοντάς τε καὶ δεινὸν ἐμβλέποντας καὶ συνθαμβοῦντας τοῖς λεγομένοις.

Soc. Então percebes que vós rapsodos produzis também estes mesmos efeitos na maioria dos espectadores?

Íon Sim, estou muito ciente disso: percebo isso toda vez que eu olho do alto da plataforma e os vejo chorando, com medo nos olhos, compartilhando meu espanto diante daquilo que está sendo dito.

Essa passagem é sujeita a diversas tensões: Íon é um narrador das ações de outros, mas também (e, alguém poderia pensar, especialmente quando declama discursos diretos de personagens) uma espécie de ator, engajado na representação direta das personagens da história. Ao mesmo tempo, o próprio Íon incorpora aspectos da reação da audiência diante dos atos e sofrimentos das personagens. A reação da audiência espelha as suas, mas não é claro se a resposta, seja de Íon, seja da audiência, é (emprestando termos de Keith Oatley) empática (um sentir-com), na qual a audiência se

48. Cf. HALLIWELL (2002, p. 80).

49. Cf. HEATH (1987, p. 11-16); HALLIWELL (2002, *passim*, especialmente p. 100, 208-213, 218-219); MUNTEANU (2012).

identifica emocionalmente com as personagens e recria, pelo menos em alguma medida, sua perspectiva de primeira pessoa, ou simpática, uma resposta em terceira pessoa (um sentir-por), na qual a audiência experimenta emoções dela mesma, provocadas por, mas não idênticas às emoções das personagens.<sup>50</sup> As questões que podem nos interessar a esse respeito permanecem em grande medida inexploradas, porque a ênfase explícita do diálogo está em outro lugar: no status da poesia como um derivativo de terceira mão da realidade (535a); em seus efeitos negativos nas audiências (535d); em seu papel como uma forma de inspiração, e não como uma técnica (536a-d); e no descompasso entre as técnicas do rapsodo e aquelas que informam o conteúdo da narrativa poética (536e-542a).

Um incidente impressionante na narrativa de Josefo sobre as guerras judaicas de Roma levanta questões semelhantes. Durante o cerco de Jerusalém, uma mulher faminta cozinha e come a carne de seu próprio filho em uma tentativa desesperada de se vingar dos guardas judeus, cuja pilhagem a reduzira a tal estado deplorável. Os guardas, ao ver o que ela fizera, são transfigurados pelo horror, *phrikê* (τοὺς δ' εὐθέως φρίκη καὶ παρέκστασις ἦρει καὶ παρὰ τὴν ὄψιν ἐπεπήγεσαν, *Bellum Iudaicum* 6.210),<sup>51</sup> mas conforme a notícia se espalha pela cidade, todos aqueles que a escutam visualizam o acontecido e estremecem, como se eles mesmos tivessem cometido tal ato desesperado (καὶ πρὸ ὀμμάτων ἕκαστος τὸ πάθος λαμβάνων ὥσπερ αὐτῷ τολμηθὲν ἔφριττε, 6.213). Os ouvintes internos recriam o ato com os olhos de suas mentes. Sua capacidade de *phantasia* confere ao acontecimento uma vivacidade que provoca o mesmo tipo de resposta espontânea, involuntária e física que foi experimentada por aqueles que efetivamente o testemunharam. A reação das testemunhas oculares é de horror e repulsa, mas a audiência secundária, em certo sentido, imagina parte do que seria perpetrar tal ato. Ainda há repulsa, mas a sugestão de se pôr no lugar da Maria que cometeu o ato facilita outro tipo de resposta: a simpatia. Quando a notícia chega eventualmente aos romanos, alguns ficam incrédulos e muitos são tomados por um desprezo ainda maior do que eles já sentiam pelos judeus. Mas há aqueles que se compadecem (6.214). A narrativa de Josefo sobre o episódio se concentra no sofrimento extremo

---

50. Sobre esta terminologia, ver OATLEY (2011, p. 115-120). Sobre empatia versus simpatia, cf. vários autores em COPLAN e GOLDIE (2011).

51. παρέκστασις (encontrada em um MS e impressa por NIESE) ocorre somente aqui. Todos os outros MSS (e testemunhos) trazem φρενῶν ἔκστασις.



a que os seres humanos podem ser reduzidos (6.201-205, 213) e apresenta a própria Maria como vítima da ganância e da crueldade de outros (6.202), seu festim canibal como um protesto contra sua falta de humanidade (6.207, 211). Assim, a identificação imaginativa com Maria é atribuída àqueles que primeiro ouviram o relato de seu feito, e a compaixão que é a resposta de, pelo menos, alguns dos romanos funciona como mote para as respostas que a vívida e muito bem construída narrativa de Josefo pretende provocar em seus leitores. As emoções destes são então conduzidas, antes de tudo, pela vivacidade da própria narrativa; em um segundo momento, pelas respostas das testemunhas oculares internas; e só então pelos dois conjuntos de ouvintes internos. Nesse caso, embora (em 6.213) o pôr-se no lugar da agente por parte da audiência interna tenha uma componente emocional forte, isso não provoca o sentimento que a agente sentiu, mas apenas uma recriação do ponto de vista da agente como uma resposta *de terceira pessoa* para o ato — todas as respostas emocionais delineadas no texto (seja de horror, repulsão, ódio ou compaixão) são de terceira pessoa, respostas de observadores, e é desse modo que se dá a simpatia hipotética de uma audiência leitora.<sup>52</sup>

É comum (e correto) enfatizar a influência do teatro e especificamente da tragédia em tais passagens (ver CHAPMAN, 2007), mas, como vimos, a apresentação vívida da ação e da emoção como se diante dos olhos de um público ouvinte ou leitor é uma marca da poética e da retórica gregas desde os seus primeiros inícios. A centralidade da compaixão nas respostas de uma audiência à poesia séria está também implícita na poética da *Iliada* e explícita nas primeiras formulações da poética filosófica grega. A capacidade de sentir tal compaixão, de acordo com Aristóteles, na *Retórica*, depende de um senso de vulnerabilidade que nós compartilhamos com aqueles que sofrem (2.8, 1385b13-33, 1386a25-29). Semelhantemente, o referencial pessoal é o medo que tanto na *Poética* quanto na *Retórica* se diz derivar de um sentimento de que tais coisas podem também ocorrer conosco (*Poética* 13, 1453a4-6; cf. *Retórica* 1386b27-29, em que os tipos de coisas que nos levam a sentir compaixão pelos outros são aqueles que tememos que aconteçam

---

52. Sobre a compaixão como uma característica da perspectiva do observador, ver HALLIWELL (2002, p. 215-216). Cf. também KONSTAN (2001), com CAIRNS (2004) sobre compaixão clássica e distância emocional.

conosco).<sup>53</sup> Compartilhar a vulnerabilidade a vicissitudes é uma condição para a compaixão tanto na ética grega tradicional quanto na estética implícita dos textos poéticos. O *locus classicus* é o encontro entre Aquiles e Príamo em *Ilíada* 24.485-551, quando Príamo apela a Aquiles para liberar o corpo de seu filho para ser enterrado. Príamo primeiro busca despertar a simpatia de Aquiles ao comparar a si mesmo com o próprio pai de Aquiles, mas este percebe que o paralelo é, de fato, mais próximo do que Príamo sugere. Como resultado, ele faz um discurso elaborado de consolação no qual apresenta o sofrimento como o fardo de toda a humanidade, utilizando tanto Príamo quanto seu próprio pai como exemplos de grande felicidade arrasada por um sofrimento extremo na velhice.<sup>54</sup> Entre as várias diferentes afirmações difundidas e reconhecidas sobre esse mesmo princípio na tragédia (especialmente a sofocliana),<sup>55</sup> as reflexões de Odisseu sobre a loucura e a degradação de seu inimigo Ajax são talvez as mais memoráveis. A deusa Atena, que defletiu para os rebanhos do exército os ataques assassinos de Ajax contra os líderes gregos, brinca com sua vítima humilhada e convida seu rival Odisseu para tripudiá-la. Mas Odisseu adota uma perspectiva completamente diferente (*Ajax* 121-126):

ἐποικτίρω δέ νιν  
 δύστηνον ἔμπας, καίπερ ὄντα δυσμενῆ,  
 ὀθούνεκ' ἄτη συγκατέζευκται κακῆ,  
 οὐδὲν τὸ τοῦτου μᾶλλον ἢ τοῦμὸν σκοπῶν.  
 ὀρῶ γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄντας ἄλλο πλὴν  
 εἶδωλ' ὄσοιπερ ζῶμεν ἢ κούφην σκιάν.

125

[O que dizes é verdade,] mas mesmo assim eu me compadeço dele em sua desgraça, mesmo sendo meu inimigo, pois ele está fadado à dura ruína. Nisto eu olho para minha própria situação, e não só a dele, pois vejo que todos nós que vivemos não somos mais do que aparições e sombras passageiras.

53. Sobre o papel do medo por si mesmo na concepção de compaixão em Aristóteles, ver KONSTAN (2001, p. 130-136), com CAIRNS (2004, p. 66-67). Sobre a relação entre compaixão e medo na concepção aristotélica de emoção trágica, ver HALLIWELL (1986, p. 168-202; 2002, 216-218).

54. Sobre a importância desta passagem e seu *etos* na tradição narrativa grega, ver CAIRNS (2014).

55. Cf. *Filoctetes* 501-506 e *Édipo em Colono* 566-8; e Eurípides, *Hécuba* 282-287. Além da tragédia, ver Baquilides 5. 155-162 (especialmente 160-162 e cf. 89-92) e Heródoto 1.86.6, 7.46.2. Cf. PELLING (2005, p. 289, 291-292), sobre Plutarco.

Semelhantemente, em *Édipo Rei*, a compaixão que o coro e os outros sentem por Édipo, a despeito de sua repulsa, complementa a autoridade da apresentação do coro (no quarto estásimo) de sua carreira como paradigma da vulnerabilidade humana compartilhada sobre a qual a compaixão repousa e é crucial para conduzir e condicionar a resposta da audiência externa.<sup>56</sup> O mesmo me parece ser verdade com relação à *phrikê* do coro na passagem do início deste texto — o horror diante do sofrimento de Édipo é um pré-requisito para o reconhecimento de que seu sofrimento difere em grau, mas não em natureza daquele que pode recair sobre qualquer um de nós. Esse uso de *phrikê* em uma resposta que é tanto simpática quanto amedrontada é aparente em outras passagens. Nas *Traquínius* de Sófocles, por exemplo, a líder do coro feminino emprega o termo em sua resposta aos sofrimentos de Hércules por causa da camisa envenenada de Nesso (1044-1045):

κλύουσ' ἔφριξα τάσδε συμφοράς, φίλαι,  
ἄνακτος, οἴαις οἶος ὧν ἐλαύνεται.

Tremo quando ouço nosso rei sofrendo desta forma, amigas. Que terríveis aflições para um homem como ele.

Assim também o coro feminino expressa sua simpatia pela donzela-vaca Io, perseguida em *Prometeu Acorrentado* 687-695:

ἔα ἔα, ἄπεχε, φεῦ·  
οὔποθ' <ὠδ'> οὔποτ' ἠῦχουν ξένους  
μολεῖσθαι λόγους ἐς ἀκοὰν ἐμάν,  
οὐδ' ὦδε δυσθέατα καὶ δύσοιστα 690  
†πήματα λύματα δείματ'  
ἀμφήκει κέντρῳ ψύχειν ψυχὰν ἐμάν†.<sup>57</sup>  
ἰὼ [ἰὼ] μοῖρα μοῖρα,  
πέφρικ' εἰσιδοῦσα πρᾶξιν Ἴους. 695

56. *Compaixão*: 1194, 1211, 1216-1221, 1286, 1296, 1299, 1303, 1347; *repulsa*: especialmente o coro em 1217-1218, 1297-1299, 1303-1306, 1348, todos significativamente associados no contexto com sua compaixão. Cf. Creonte em 1424-1431. Sobre a função “hermenêutica” da voz coral no quarto estásimo, ver, por exemplo, CALAME (1999, p. 139). Para o mesmo fenômeno geral (resposta da audiência interna guiando a audiência externa) em Plutarco, ver PELLING (2005, p. 282-283).

57. O texto transmitido não é satisfatório por razões métricas e sintáticas, mas o sentido não fica seriamente comprometido.

Ah, afaste-se, ô! Eu nunca poderia imaginar que palavras tão estranhas chegariam até meus ouvidos ou que sofrimentos, ultrajes e horrores tão terríveis de se ver e de se suportar gelariam minha alma como um agulhão de ponta dupla. Ah, destino, destino, eu tremo ao contemplar o tormento de Io.

Os movimentos e gestos que acompanham as palavras com que Io abre a peça em 561-588 tornaram seu tormento físico visível tanto para a audiência interna quanto para a audiência externa. Na cena seguinte, e especialmente na narrativa de sua perseguição em 640-686, ela enfatiza seus sofrimentos e se apresenta como um receptáculo apropriado para a compaixão. De fato, compaixão é a resposta que ela mesma espera (684-685). A líder do coro de oceânides solicitara especificamente o “prazer” de um relatório completo sobre os sofrimentos de Io (631-634), e a compaixão do coro é evocada quando Prometeu depois a encoraja a aquiescer, nos termos de que “chorar e lamentar a própria desgraça vale a pena quando se pode ganhar uma lágrima dos ouvintes” (638-639). A audiência é assim instruída a ver a resposta do coro como simpática; e ela não é enganada — o coro de fato reconhece o desespero da situação de Io.<sup>58</sup> Mas a simpatia que está implícita neste reconhecimento também está misturada com aflição pessoal. Assim como no coro do *Édipo* de Sófocles com o qual começamos, os sofrimentos de outra pessoa tanto compelem a atenção deste coro quanto o sobrepõem, de modo que ele não pode suportar contemplar a dor da outra.<sup>59</sup> Nessa passagem, o entendimento da aflição emocional da outra produz uma ansiedade pessoal mais premente do que outras preocupações — há compaixão, mas também há medo.<sup>60</sup> O fato de o coro, que inicialmente tinha uma expectativa de prazer com o relato sobre os problemas de outra pessoa, passar agora a sentir *phrikê* diante dos sofrimentos que, pela presença de Io no palco e pela vivacidade de sua narrativa, agora se tornam visíveis para seus olhos — εἰσιδοῦσα, o mesmo verbo utilizado na passagem de *Édipo Rei* com a qual abrimos o capítulo (1303) —, serve para instruir, mover e comentar a antecipação das reações da audiência teatral,

---

58. Cf. GRIFFITH (1983, p. 211): os versos “dão voz ao horror e à simpatia que a audiência deve sentir no momento”.

59. Sobre esta reação, cf. DECETY e MELTZOFF (2011, p. 76) e HOFFMAN (2011, p. 250-251).

60. GRIFFITH (1983, p. 212) e PODLECKI (2005, p. 182) notam que os ritmos dos coros líricos em 687-695 são similares aos da canção que Io canta na sua entrada em 566-608 — será esta uma representação formalizada de espelhamento emocional?

e, assim, recai sobre o paradoxo trágico de encontrar prazer em reações dolorosas à dor de outrem (o πόθος φιλοπενθής de Górgias).

Tanto Hércules quanto Ió estão no palco. Os coros em questão respondem aos sofrimentos apresentados diante de seus olhos e são agravados pelas lamentações daqueles que sofrem. Mas respostas similares também podem ser atribuídas a personagens dentro da narrativa verbal, como no caso de duas passagens da *Vida de Emílio Paulo* de Plutarco. O tema homérico da mutabilidade do destino é central tanto nesta Vida quanto no par que ela forma com a *Vida de Timoleão*.<sup>61</sup> O débito específico da *Vida de Emílio* com Homero em particular é anunciado no clímax emocional da obra (34.8), quando Plutarco narra a reviravolta que atinge Emílio justamente no ápice de seu sucesso. Emílio é o conquistador de Perseu, o último dos sucessores de Alexandre como rei da Macedônia, mas o triunfo no qual essa etapa fundamental da ascensão de Roma rumo à dominação é celebrado é manchado pela morte de dois filhos do general, um com 14 e o outro com 12 anos. O primeiro morre a cinco dias da realização do triunfo, enquanto o outro morre três dias depois do desfile. Para o narrador, isso é obra de uma força daimônica, qualquer que seja ela, cujo interesse é garantir que “a vida de ninguém seja sem mácula ou sem a mistura de problemas, mas que, como diz Homero, sejam vistos como os melhores aqueles cujos destinos oscilam em torno do equilíbrio, ora desta forma, ora daquela”. Para o povo romano, porém, a vulnerabilidade de todos os seres humanos à vicissitude é ocasião para *phrikê*: “todos tremem diante da crueldade da Fortuna, já que ela não tem escrúpulos de introduzir tamanha tristeza numa casa tão admirada, tão cheia de alegria e de sacrifícios, e de misturar lamentos e lágrimas com cantos de vitória e triunfos” (φριξαι την ώμότητα τής τύχης ἅπαντας, ως οὐκ ἠδέσατο πένθος τοσοῦτον εἰς οἰκίαν ζήλου καὶ χαρᾶς καὶ θυσῶν γέμουσαν εἰσάγουσα, καὶ καταμειγνύουσα θρήνους καὶ δάκρυα παιᾶσιν ἐπινικίους καὶ θριάμβους).<sup>62</sup> Tal vulnerabilidade é explicitamente um fenômeno que une vencedores e conquistados: Perseu, o oponente

61. Ver SWAIN (1989); TATUM (2010); CAIRNS (2014).

62. Sobre esta passagem, ver PELLING (2005, p. 209) e ver p. 280-283 sobre padrões narrativos quase trágicos nas *Vidas* de Plutarco. Entre os autores (não médicos) pré-cristãos, Plutarco é de longe o mais prolífico usuário de palavras semelhantes a *phrikê* (143 ocorrências do substantivo; 43 usos de termos cognatos). As qualidades de *phrikê*, como já expus anteriormente, se harmonizam muito bem com sua predileção por narrativas vívidas, mudanças dramáticas de sorte e moralizações sobre os modos pelos quais os sujeitos das vidas exemplificam tipos e padrões humanos recorrentes.

derrotado de Emílio, é um paradigma da mutabilidade do destino, tanto quanto o próprio Emílio (26.4-12, 27.4-5, 33.6-8, 37.2). A vulnerabilidade que é demonstrada pela derrota militar é de modo semelhante o foco da *phrikê* em *Emílio* 29.5: o butim do saque das cidades de Epirus rende não mais do que 11 dracmas por soldado, de modo que “todo mundo tremia pelo resultado da guerra, de que a divisão da fortuna de uma nação inteira renderia tão pouco lucro e ganho para cada indivíduo” (φρίξει δὲ πάντας ἀνθρώπους τὸ τοῦ πολέμου τέλος, εἰς μικρὸν οὕτω τὸ καθ’ ἕκαστον λήμμα καὶ κέρδος ἔθνους ὅλου κατακερματισθέντος).

Em cada um dos quatro casos aqui apresentados, dramáticos e narrativos, *phrikê* responde aos infortúnios dos outros, unindo tanto a assustadora sensação de medo de que nós mesmos somos tão vulneráveis quanto eles como uma simpatia que surge justamente desse reconhecimento. Essa união de medo por si mesmo e simpatia pelos outros, junto com o foco dessas emoções na mutabilidade da fortuna, ecoa alguns dos elementos da teoria de Aristóteles na *Poética*, demonstrando quão difundidas estão essas pressuposições na cultura literária grega. Além disso, em cada um desses casos, uma audiência interna experimenta uma reação emocional com todas as conotações fenomenológicas de *phrikê* que exploramos até aqui, uma reação que tem claramente o propósito de estabelecer uma relação com as respostas potenciais da audiência externa. As duas audiências — interna e externa — em certo sentido sentem a mesma emoção. Mas seria muito simples sugerir que a *phrikê* da audiência externa é causada pela *phrikê* da audiência interna. As condições que provocam *phrikê* na audiência interna são claramente suficientes para provocar o mesmo sentimento na audiência externa, mas a resposta emocional da audiência interna não é de modo algum o foco da emoção da audiência externa. A audiência externa não está sentindo com a interna, estimulando imaginativamente ou reconstruindo sua resposta de primeira pessoa. Ela também não está simplesmente “captando” a resposta de modo puramente inconsciente, o que seria, supostamente, um caso típico de contágio emocional. Em ambos os casos, se trata de respostas de observadores em terceira pessoa. A audiência externa replica a resposta da interna, mas cada resposta permanece como sendo a resposta de uma audiência ao infortúnio emocional de um terceiro. Na medida em que as emoções da audiência externa e da audiência interna são as mesmas, o que ocorre é uma convergência para um mesmo objeto, embora seja totalmente possível que a emoção da audiência interna sirva

para instruir, focar ou reforçar a resposta da audiência externa.<sup>63</sup> Assim, a reação de uma personagem ou de um coro na tragédia, ou o ponto de vista de uma personagem em uma narrativa operam, em certo sentido, como uma tomada em primeira pessoa ou uma tomada de reação no cinema — as condições para a incitação de uma resposta emocional relevante são estabelecidas contextualmente e situacionalmente, mas as expressões faciais dos observadores induzem e guiam as reações da audiência para aquilo que deve incitá-las.<sup>64</sup> A *phrikê* da audiência interna em uma tragédia ou em uma narrativa constitui uma reflexão, no próprio texto, da relação do texto e sua performance com uma audiência. Ela oferece uma perspectiva sobre o poder daquele texto de provocar emoções.

Empatia é um termo escorregadio, pois admite os mais variados sentidos.<sup>65</sup> Mas se, como afirmam alguns,<sup>66</sup> empatia requer a adoção da perspectiva em primeira pessoa de um outro e/ou experienciar, daquela perspectiva em primeira pessoa, as emoções que o outro sente, então as audiências

---

63. Sobre estas questões, de um modo geral, ver CARROLL (2011).

64. Sobre a técnica cinematográfica e suas implicações, ver PLANTINGA (1999); COPLAN (2006); SMITH (2011); N. CARROLL (2011, p. 179). Sobre o ponto de vista de um modo geral como uma forma de indução ou restrição, ver CURRIE (2010, p. 87-107, 123-166). Uma diferença substancial entre a tragédia clássica e o cinema moderno neste respeito é que, no caso do cinema, dado o tamanho da tela de projeção e o uso constante de closes em expressões faciais, há muito mais espaço para este tipo de indução. A tragédia é mascarada, o gestual era provavelmente estilizado e o tamanho do teatro também gera uma diferença substancial. Mas como vimos acima (nota 43), a pressuposição de que o “contágio emocional” (imitação inconsciente e *feedback*) requer “um input sensorial direto” (COPLAN, 2006, p. 35) é algo aberto a questionamentos: um fenômeno similar pode ser observado em leitores e, nesse sentido, eles também podem ser tomados como audiências de performances mascaradas. Mas se algo como um contágio emocional realmente tem algum papel nas reações de audiências cinematográficas e trágicas, ou ainda nos leitores de narrativas ficcionais, isso não pode ocorrer de forma isolada das experiências de tais audiências com emoções conscientemente provocadas por narrativas ou performances. No presente caso, se a *phrikê* da audiência interna ou da personagem em questão induz ou incita a *phrikê* de um membro da audiência externa ou de um leitor. Não se trata de um simples caso de imitação inconsciente, mas, na verdade, de uma resposta culturalmente compartilhada de modo consciente (*in-awareness*) à representação das experiências de um terceiro.

65. Uma reclamação de vários contribuidores de COPLAN e GOLDIE (2011, ver p. xxxi, 4, 31-32, 103, 162-163, 211, 319). Cf. STUEBER (2012, p. 55).

66. HOFFMAN (2011, p. 231); ENGELN e RÖTTGER-RÖSSLER (2012, p. 4); WALTER, (2012, p. 10); PRESTON e HOFELICH (2012, p. 26); BISCHOF-KÖHLER (2012, p. 40-41). Cf. GIOVANELLI (2008; 2009), sobre identificação enfática com um elemento em simpatia, junto com a crítica de N. CARROLL (2011, p. 180-184).

externas dos dramas e das narrativas gregas que estamos considerando não nutrem empatia para com estas figuras internas cujos pontos de vista ajudam a direcionar suas respostas: o espectador interno sente *phrikê* e a audiência externa pode sentir *phrikê*, mas a *phrikê* desta não tem a ver com o identificar-se com a resposta emocional de um focalizador interno ou com o ser afetado por ela. Tampouco a resposta ideal de uma audiência externa é representada tipicamente como empatia com as personagens focais cujo sofrimento provoca a *phrikê* tanto da audiência interna como da audiência externa. Embora haja regularmente, como vimos, um elemento de generalização que extrapola os sofrimentos da personagem para o tipo de coisa que poderia acontecer com qualquer um, e embora uma pessoa possa assumir a perspectiva do sofredor como a de um ser humano como ela mesma, ainda assim, a experiência das personagens não é a mesma que a de suas audiências, interna ou externa. Eles estão sofrendo: coros, personagens em foco e audiências externas não sentem o que cada um dos outros estão sentindo, mas sentem, como Górgias coloca tão habilmente, “uma certa experiência deles mesmos”, não (por exemplo) angústia, dor, remorso ou vergonha, mas (por exemplo), medo, compaixão ou *phrikê*.<sup>67</sup> É claro que personagens de um drama ou de uma narrativa podem ter medo, calafrios ou estremecimentos, e uma audiência pode padecer dessas mesmas coisas junto com eles — esse talvez seja um elemento presente na passagem do *Íon* de Platão que consideramos acima. Mas esse não é o tipo de resposta que é considerado característico de audiências poéticas: quando a *phrikê* aparece como uma emoção estética, ela é tipicamente uma resposta de espectador, não uma resposta vicária em primeira pessoa. Em Sófocles, não é a *phrikê* de Édipo que provoca a do coro ou a da audiência, e mesmo aqueles que, na narrativa de Josefo, recriaram imaginariamente o festim canibal de Maria diante de seus olhos, como se eles mesmos fossem seus perpetradores, reagem ao evento, não obstante, de um modo diferente da reação da própria Maria. Como diz Halliwell (2002, p. 2016):

Quando sentimos compaixão, não compartilhamos a subjetividade daquele que sofre: por mais que possamos ser atraídos emocionalmente por ela ou que sejamos movidos vicariamente com sua expressão psicológica, permanecemos,

---

67. Sobre o eco da formulação de Górgias (ἰδιόν τι πάθημα, *Helena* 9) na *República* de Platão (606b), ver HALLIWELL (2002, p. 77; 2011, p. 267, n. 9).



enquanto alguém que sente compaixão, fora da realidade imediata e de ‘primeira pessoa’ da dor, seja ela física ou mental.

Esse é um fato significativo em relação à estética grega e à teoria poética antiga. Embora abordagens contemporâneas tenham muito a dizer sobre respostas simpáticas desse tipo, também é típico delas enfatizar o potencial de respostas identificadoras e empáticas de vários tipos, muito mais do que os textos gregos antigos, que não fazem grandes afirmações sobre sentir o que outras pessoas sentem.<sup>68</sup>

Independentemente do que ele tenha querido dizer com o termo enigmático *katharsis*,<sup>69</sup> é evidente que Aristóteles pensava que a experiência de emoções tão intensas por parte das audiências da tragédia ática ou da épica homérica era tão prazerosa quanto proveitosa para o indivíduo membro dessa audiência. Górgias concordava pelo menos a respeito do prazer paradoxal experimentado por meio do encontro com o sofrimento dos outros. Descrições modernas da força exercida por representações ficcionais em uma variedade de meios estão começando a enfatizar sua qualidade de construir capacidades, seu poder de alongar nossos músculos imaginativos, de modo a desenvolver capacidades cognitivas sobre as quais depende a interação social, além de expandir e aprofundar nossos repertórios emocionais. Tais efeitos, notoriamente, não são automáticos. Mas eles ao menos parecem ser possíveis.<sup>70</sup> Essa inclusão de *phrikê* no repertório emocional de audiências antigas não resolve em si mesma nenhuma das questões relativas aos efeitos do engajamento emocional com o drama e com a narrativa, mas o que ela nos diz sobre o caráter de tal engajamento já sugere, pelo menos, a possibilidade de que experiências emocionais de tamanho imediatismo e intensidade tinham um papel importante no

---

68. Quanto ao ceticismo sobre “empatia”, na medida em que se diz que ela envolve correspondência emocional, isto é, sentir as emoções de outros, simular estados mentais de outros e assim por diante, cf. N. CARROLL (2011); GOLDIE (2011, p. 302-303 e *passim*); MCFE (2011, p. 193, 197, 201); MORTON (2011, p. 319, 325).

69. Uma questão irrespondível em cujo mérito não entrarei aqui. Para uma revisão recente (e inconclusiva) das principais vias de interpretação, ver MÜNTEANU (2012, p. 238-250).

70. Para evidências empíricas que suportam a noção de que a ficção constrói capacidades de compreensão do outro e inteligência emocional, ver OATLEY (2011, p. 156-175); cf. OATLEY (2012, especialmente p. 121-126, 159-162, 184-198). Para uma visão mais geral, cf. TOOBY e COSMIDES (2001); J. CARROLL (2006); ZUNSHINE (2006); BOYD (2009, especialmente p. 188-208); DUTTON (2009, p. 109-126); SMITH (2011, especialmente p. 109-111).

desenvolvimento da capacidade das audiências de sentir por outros e, assim, de entender a si mesmas.

Tradução de Gustavo Laet Gomes

## REFERÊNCIAS

- BAKKER, E. J. *Pointing at the Past: From Formula to Performance in Homeric Poetics*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2005.
- BALCOMBE, J. *Second Nature: The Inner Lives of Animals*. New York: St. Martin's Press, 2010.
- BERRETTONI, P. Il lessico tecnico del I e III libro delle epidemie ippocratiche. In: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Lettere, storia e Filosofia*. Pisa: Tipografia Nistri. 1970, ser. 2.39, p. 27–106, p. 217–311.
- BISCHOF-KÖHLER, D. Empathy and Self-Recognition in Phylogenetic and Ontogenetic Perspective. *Emotion Review*, vol.4, 2012, p. 40–48.
- BOUVIER, D. Du frisson (*phrikê*) d'horreur au frisson poétique: interpretation de quelques emotions entre larmes chauds et sueurs froides chez Platon et Homère. In: *Mètis n.s.* 9. Paris: Éditions EHESS, 2011, p. 15–35.
- BOYD, B. *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2009.
- BOYD, B, J. CARROLL, and J. GOTTSCHALL (eds.). *Evolution, Literature, and Film: A Reader*. New York: Columbia University Press, 2010.
- BREMMER, J. N. The Getty Hexameters: Date, Author, and Place of Composition. In: *Faraone and Obbink* (eds). Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 21–29.
- BURKERT, W. Horror Stories: Zur Begegnung von Biologie, Philologie, und Religion. In: A. BIERL and W. BRAUNGART (eds.), *Gewalt und Opfer: Im Dialog mit Walter Burkert*. Berlin: De Gruyter Collection, 2010, p. 45–56.

- BUXTON, R. G. A. Blindness and Limits: Sophokles and the Logic of Myth. In: *Journal of Hellenic Studies*, vol. 100. Cambridge (MA): Cambridge University Press, 1980, p. 22–37.
- CAIRNS, D. L. *Aidôs: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. Pity in the Classical World. In: *Hermathena*, vol. 176. Dublin: Trinity College, 2004, p. 59–74.
- \_\_\_\_\_. A Short History of Shudders. In: A. CHANIOTIS and P. DUCREY (eds.), *Unveiling Emotions II: Emotions in Greece and Rome: Texts, Images, Material Culture*. Stuttgart: HABES 55, 2013, p. 85–107.
- \_\_\_\_\_. Exemplarity and Narrative in the Greek Tradition. In: D. L. CAIRNS and R. SCODEL (eds.), *Defining Greek Narrative*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014, p. 103–136.
- CALAME, C. Performative Aspects of the Choral Voice in Greek Tragedy: Civic Identity in Performance. In: S. GOLDHILL and R. OSBORNE (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 125–153.
- CARROLL, J. The Human Revolution and the Adaptive Function of Literature. *Philosophy and Literature*, vol. 30. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 2006, p. 33–49.
- \_\_\_\_\_. GOTTSCHALL, J. JOHNSON, and D. KRUGER. *Imagining human nature*. In: BOYD, CARROLL, and GOTTSCHALL, 2010, p. 211–218.
- CARROLL, N. *On Some Affective Relations between Audiences and the Characters in Popular Fictions*. In: COPLAN and GOLDIE, 2011, p. 162–184.
- CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. Paris: Klincksieck. 1968–89.
- CHAPMAN, H. H. Josephus and the Cannibalism of Mary (BJ 6. 199–219), In: J. MARINCOLA (ed.), *A Companion to Greek and Roman Historiography*. Malden, MA and Oxford: Emerald Group Publishing Limited, 2007, p. 419–26.
- COPLAN, A. Catching Characters' Emotions: Emotional Contagion Responses to Narrative Fiction Film. *Film Studies* 8. Manchester: Manchester University Press, 2006, p. 26–38.
- COPLAN, A. and P. GOLDIE (eds.) *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- CURRIE, G. *Narratives and Narrators: A Philosophy of Stories*. New York: Oxford University Press, 2010.

- CURRIE, G.; I. RAVENSCROFT. *Recreative Minds: Imagination in Philosophy and Psychology*. New York: Oxford University Press, 2002.
- DARWIN, C. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, 3<sup>rd</sup> edn., EKMAN, P (ed.). New York: Oxford University Press, 1998.
- DECETY, J.; A. N. MELTZOFF. *Empathy, Imitation, and the Social Brain*. In: COPLAN and GOLDIE, 2011, p. 58–81.
- DE JONG, I. J. F. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2001.
- DEVEREUX, G. The Self-Blinding of Oidipous in Sophokles' *Oidipous Tyrannos*. *Journal of Hellenic Studies*, vol. 93. Cambridge: Cambridge University Press. 1973, p. 36–49.
- DUTTON, D. *The Art Instinct: Beauty, Pleasure, and Human Evolution*. New York: Oxford University Press, 2009.
- EIBL-EIBESFELDT, I. *Human Ethology*. New York: Aldine de Gruyter, 1989.
- ENGELEN, E.-M. and B. RÖTTGER-RÖSSLER. Current Disciplinary and Interdisciplinary Debates on Empathy. *Emotion Review*, vol. 4, 2012, p. 3–8.
- FARAONE, C. A. and D. OBBINK. *The Getty Hexameters: Poetry, Magic, and Mystery in Ancient Selinus*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- FAULKNER, A. (ed.) *The Homeric Hymn to Aphrodite*. Oxford: Oxford University Press. 2008.
- GIOVANELLI, A. In and Out: the Dynamics of Imagination in the Engagement with Narratives. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 66. aesthetics-online.org. 2008, p. 11–24.
- \_\_\_\_\_. In Sympathy with Narrative Characters. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 67. aesthetics-online.org. 2009, p. 83–95.
- GOLDHILL, S. D. The Seductions of the Gaze: Socrates and his Girlfriends. In: P. CARTLEDGE, P. MILLETT, and S. von REDEN (eds.). *Kosmos: Essays in Order, Conflict, and Community in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 105–124.
- GOLDIE, P. *Anti-Empathy*. In: COPLAN and GOLDIE, 2011, p. 302–317.
- GOULD, T. *The Ancient Quarrel between Poetry and Philosophy*. Princeton: Princeton Legacy Library, 1990.
- GRAZIOSI, B.; J. HAUBOLD (eds.) *Homer: Iliad VI*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- GRIFFITH, M. (ed.) *Aeschylus: Prometheus Bound*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- HALLIWELL, F. S. *Aristotle's Poetics*. London: University of Chicago Press, 1986.

- \_\_\_\_\_. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- HEATH, M. F. *The Poetics of Greek Tragedy*. London: Cambridge University Press, 1987.
- HOFFMAN, M. L. *Empathy, Justice, and the Law*. In: COPLAN and GOLDIE, 2011, p. 230–254.
- IACOBONI, M. *Mirroring People: The New Science of How We Connect with Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux; 1st edition, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Within Each Other: Neural Mechanisms for Empathy in the Primate Brain*. In: COPLAN and GOLDIE, 2011, p. 45–57.
- IDELER, J. L. *Physici et medici Graeci minores* vol. I. Berlin: Reimeri, 1841.
- JANKO, R. *The Hexametric Incantations against Witchcraft in the Getty Museum: From Archetype to Exemplar*. In: FARAONE and OBBINK. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 31–56.
- KELTNER, D.; J. HAIDT. Approaching Awe, a Moral, Spiritual, and Aesthetic emotion. *Cognition and Emotion*, vol. 17.2, 2003, p. 297–314.
- KONSTAN, D. *Pity Transformed*. London: Duckworth, 2001.
- KOTANSKY, R. and D. R. JORDAN. *Ritual Hexameters in the Getty Museum: Preliminary Edition*. *ZPE*, vol. 178, 2011, p. 54–62.
- KÖVECSÉS, Z. *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- LEVERAGE, P., H. MANCING, R. SCHWEICKERT, and J. M. WILLIAM (eds.). *Theory of Mind and Literature*. West Lafayette: Purdue University Press, 2011.
- MANIERI, A. *L'immagine poetica nella teoria degli antichi: phantasia ed enargeia*. Pisa: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998.
- MCCONACHIE, B. *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*. New York: Palgrave Macmillan US, 2008.
- MCFEE, G. Empathy: Interpersonal vs Artistic? In: COPLAN and GOLDIE, 2011, p. 185–210.
- MORTON, A. Empathy for the Devil. In: COPLAN and GOLDIE, 2011, p. 318–330.
- MUNTEANU, D. L. *Tragic Pathos: Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- OATLEY, K. *Such Stuff as Dreams: The Psychology of Fiction*. Oxford/Malden MA: Wiley-Blackwell, 2011.

- \_\_\_\_\_. *The Passionate Muse: Exploring Emotion in Stories*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- OP DE HIPT, D. *Adjektive auf -ωδης im Corpus Hippocraticum*. Hamburg: Fundament-Verlag Dr. Sasse & Company, 1972.
- PALMER, A. *Fictional Minds*. Lincoln NE: Nebraska Press, 2004.
- PELLING, C. B. R. Pity in Plutarch. In: R. H. STERNBERG (ed.) *Pity and Power in Ancient Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 277–312.
- PLANTINGA, C. The Scene of Empathy and the Human Face on Film. In: C. PLANTINGA and G. M. SMITH (eds.), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore MD: Johns Hopkins University Press, 1999, p. 239–255.
- PODLECKI, A. J. (ed.). *Aeschylus: Prometheus Bound*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- PRESTON, S. D. and A. J. HOFELICH. The Many Faces of Empathy: Parsing Empathic Phenomena through a Proximate, Dynamic-Systems View of Representing the Other in the Self. *Emotion Review*, vol. 4, 2012, p. 24–33.
- RICHARDSON, N. J. (ed.). *The Homeric Hymn to Demeter*. Oxford: Oxford University Press, 1974.
- \_\_\_\_\_. Literary Criticism in the Exegetical Scholia to the *Iliad*. *Classical Quarterly*, vol. 30. Oxford: Clarendon Press, 1980, p. 265–287.
- RIZZOLATTI, G. and C. SINIGAGLIA. *Mirrors in the Brain: How Our Minds Share Actions and Emotions*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- ROSENMEYER, T. G. *Phantasia* und Einbildungskraft: zur Vorgeschichte eines Leitbegriffes der europäische Ästhetik. *Poetica*, vol. 18, 1986, p. 197–248.
- SCHURTZ, D. R., S. BLINCOE, R. H. SMITH, C. A. J. POWELL, D. J. Y. COMBS, D. J. Y., and S. H. KIM. Exploring the Social aspects of Goose Bumps and their Role in Awe and Envy. *Motivation and Emotion*, vol. 36.2. U.S. National Library of Medicine, 2012. p. 205–212.
- SEGAL, C. P. Gorgias and the Psychology of the Logos. *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 66, 1962, p. 99–155.
- SERRA, M. La *phantasia* del sublime: genealogia di una categoria letteraria. *Testi e linguaggi*, vol. 1. Roma: Carocci editore, 2007, p. 29–41.
- SHEPPARD, A. *The Poetics of Phantasia: Imagination in Ancient Aesthetics*. London: Bloomsbury, 2014.
- SICURUS, D. *Theophili et Stephani Atheniensis de febrium differentia ex Hippocrate et Galeno*. Florence: F. Bencinii, 1862.
- SLATKIN, L. M. Notes on Tragic visualizing in the *Iliad*. In: C. KRAUS, S. GOLDHILL, H. P. FOLEY, and J. ELSNER (eds.). *Visualizing the Tragic: Drama,*

- Myth, and Ritual in Greek Art and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 19–34.
- SMITH, M. *Darwin and the Directors: Film, Emotion, and the Face in the Age of Evolution*. 2003. In: BOYD et al., 2010, p. 258–269.
- \_\_\_\_\_. *Empathy, Expansionism, and the Extended Mind*. In: COPLAN and GOLDIE. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 99–117.
- SNIPES, K. Literary Interpretation in the Homeric Scholia: The Similes of the *Iliad*. *American Journal of Philology*, vol. 109, 1988, p. 196–222.
- STUEBER, K. R. Varieties of Empathy, Neuroscience and the Narrativist Challenge to the Contemporary Theory of Mind Debate. *Emotion Review*, vol. 4, 2012, p. 55–63.
- SWAIN, S. C. R. Plutarch's *Aemilius* and *Timoleon*. *Historia*, vol. 38, 1989, p. 314–34.
- TATUM, W. J. Another Look at *Tychē* in Plutarch's *Aemilius Paullus-Timoleon*. *Historia*, vol. 59, 2010, p. 448–61.
- TOOBY, J.; L. COSMIDES. Does Beauty Build Adapted Minds? Towards an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction, and the Arts. 2001. In: BOYD; CARROLL; GOTTSCHALL, 2010, p. 174–83.
- WALTER, H. Social Cognitive Neuroscience of Empathy: Concepts, Circuits, and Genes. In: *Emotion Review*, vol. 4, 2012, p. 9–17.
- WATSON, G. *Phantasia in Classical Thought*. Galway: Galway University Press, 1988.
- WEBB, R. *Ekphrasis, Imagination, and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham/Burlington VT: Ashgate, 2009.
- WILLIAMS, L. E.; J. A. BARGH. Experiencing Physical Warmth Promotes Interpersonal Warmth. *Science* 322.5901, 2008, p. 606–607.
- WILKOWSKI, B. M., B. P. MEIER, M. D. ROBINSON, M. S. CARTER, M. S., and R. FELTMAN. 'Hot-headed' is More than an Expression: The Embodied Representation of Anger in Terms of Heat. *Emotion*, vol. 9, 2009. 464–477.
- ZANKER, G. *Enargeia* in the Ancient Criticism of Poetry. *Rheinisches Museum für Philologie*, vol. 124, 1981, p. 297–311.
- ZHONG, C.-B.; G. J. LEONARDELLI. Cold and Lonely: Does Social Exclusion Literally Feel Cold?. *Psychological Science* 19.9. Toronto: University of Toronto, 2008, p. 838–842.
- ZINK, N. *Griechische Ausdrucksweisen für warm und kalt im seelischen Bereich*. Diss. Mainz/Heidelberg: Universität Heidelberg, 1962
- ZUNSHINE, L. *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus, OH: Ohio State University Press, 2006.

# SOBRE A PROXIMIDADE DO OBJETO DE PIEDADE NA ANTIGUIDADE GREGA

Dana LaCourse Munteanu<sup>1</sup>

Quão próximo pode estar o objeto de piedade daquele que a sente na cultura grega antiga? Este texto explora algumas das possíveis respostas e as diferentes nuances dadas por vários escritores antigos. Em uma história frequentemente mencionada em livros que tratam do teatro grego antigo, Heródoto (6.21.2) narra a recepção da peça de Frínico, *A Queda de Mileto*, pela audiência ateniense.<sup>2</sup> O contexto no qual ele faz isso tem menos a ver com o drama e mais com exemplos de como cidades se confraternizam com outras em tempos de crise. Quando Mileto foi saqueada pelos persas (em 494 AEC), após uma mal sucedida revolta jônica contra o império deles, os sibaritas não se comportaram em relação a eles do mesmo modo que os milesianos haviam feito (literalmente: “eles não retribuíram do mesmo modo” οὐκ ἀπέδοσαν τὴν ὁμοίην, Hdt. 6.21.1). As pessoas de Mileto, de todas as idades, raspam suas cabeças e representaram seu pesar publicamente quando a cidade de Síbaris foi tomada pelos crotonienses, tão estreitamente relacionadas estavam essas cidades. Apesar de os sibaritas não terem mostrado de volta o mesmo pesar pela queda de sua cidade irmã,

---

1. Sou muito grata à professora Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho pelo seu convite para falar nos *Diálogos entre literatura e filosofia gregas, sobre retórica e emoções* na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Os ouvintes da conferência formularam questões interessantes e fizeram sugestões úteis que me ajudaram a preparar esta versão. Perante os mesmos, eu também sou grata.

2. O acidente, de fato, oferece um interessante exemplo de como os espectadores atenienses poderiam ter respondido a peças inspiradas por uma realidade histórica imediata. Análises úteis do relato de Heródoto foram oferecidas, por exemplo, por EUBEN (1986, p. 76-77); REHM (2004, p. 21-22); SCODEL (2010, p. 39-40).



os atenienses o fizeram. Eles sentiram tal aflição na encenação da peça de Frínico, *A Queda de Mileto*,<sup>3</sup> baseada no desafortunado evento histórico, na qual todos eles choraram. Eles então cancelaram o direito autoral e baniram a tragédia por lembrá-los de suas próprias calamidades (Hdt. 6.21.2). Foi sugerido e, creio, corretamente, que a audiência ateniense não pôde sentir a habitual piedade cênica,<sup>4</sup> que vem com certo distanciamento estético, mas sucumbiram a um pesar profundo e, por conseguinte, ficaram excessivamente dominados pela experiência.<sup>5</sup> Mas isso era mesmo piedade? Eu tentarei responder a essa questão no fim deste texto. Interessante para o argumento que eu desenvolvo é o fato de que Heródoto oferece o relato cênico como uma prova de que os atenienses agiram em relação aos aflitos milesianos como se essas fossem comunidades afins — como os milesianos fizeram em relação aos sibaritas: eles lamentaram como se eles tivessem se entristecido por uma perda pessoal. Estariam os atenienses tão aturdidos pelo sofrimento da outra cidade — até mesmo quando representado apenas dramaticamente —, porque eles se sentiam tão próximos à cidade grega na Ásia Menor? Quão perto pode estar o *outro* para que o seu sofrimento não seja sentido como um sofrimento próprio? Como veremos, as respostas dos gregos nem sempre concordam.

De acordo com o site *Oxford Dictionaries*,<sup>6</sup> a primeira definição de piedade (*pity*) é “o sentimento de pesar e compaixão provocado pelo sofrimento e infortúnio de outros”. Isso corresponde, em geral, à definição de Aristóteles de piedade: uma forma de dor (λύπη τις) sentida por alguém que imerecidamente sofre um tipo de infortúnio que pode afetar aquele que sente a piedade ou seus próprios parentes (*Rh.* 2.1385b13-14). Todavia, alguns elementos parecem ser culturalmente circunscritos. Tal é a condição relativa ao merecimento do sofredor, como expresso na *Retórica* de Aristóteles: τοῦ ἀναξίου τυγχάνειν, “acontecendo [o infortúnio] a alguém que não [o] merecia”, o que condicionava o surgimento da piedade antiga, especialmente nos tribunais, mas não representa um pré-requisito absoluto para a formação de nossa moderna emoção influenciada pela tradição

---

3. Produzida talvez em 492 a.E.C, ver REHM (2004, p. 22).

4. Sobre a piedade como emoção cênica, ver MUNTEANU (2012), com bibliografia mais antiga.

5. Por exemplo: HOPMAN (2009, p. 374-375).

6. [http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american\\_english/pity](http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/pity), acessado em 16/09/2016.

cristã;<sup>7</sup> ademais, a superioridade da pessoa que tem piedade em relação ao sofredor parece mais pronunciada nos tempos modernos do que na Grécia Antiga. O relato de Aristóteles contém um interessante detalhe, a saber, que a pessoa que se apieda imagina ou recorda um infortúnio similar acontecendo consigo mesmo *ou com um dos seus* (ἢ τῶν αὐτοῦ τινα). Teria essa inclusão dos parentes implicações universais e, nesse caso, estaria ela implicada na definição moderna da emoção? Refletiria ela uma tendência antiga ou uma preferência aristotélica? Com efeito, Aristóteles oferece explicações adicionais concernentes à piedade pelos parentes. Em geral, as pessoas se apiedam pelos seus conhecidos, ele diz, contanto que eles não sejam parentes muito próximos, pois em relação a esses eles estão dispostos como estão em relação a si mesmos (*Rh.* 2.8.1386a18-23). Piedade é, sobretudo, uma espécie de dor sentida pelo infortúnio imerecido de outros. Pelo fato de os parentes próximos serem considerados uma extensão do próprio eu, ninguém poderia sentir piedade pelo parente próximo, assim como não há autopiedade.<sup>8</sup> Heródoto (3.14) oferece um exemplo notório nesse sentido. O rei egípcio Psamenito caiu em prantos quando viu seu amigo mendigando, mas ele, contudo, não chorou quando viu seu filho ser levado à morte. Aristóteles menciona essa história em sua *Retórica*, mas usa o nome Amásis para o rei (*Rh.* 1386a20).<sup>9</sup> O rei conta a Cambises (Hdt. 3.14.10) que a morte iminente de seu filho foi terrível além das lágrimas, mas que ele sentiu piedade por seu amigo reduzido à miséria. Aristóteles, que erroneamente dá o nome do pai ao filho, parece tão fascinado com essa história que ele a menciona duas vezes em sua discussão sobre as emoções na *Retórica* (1386a). Ele comenta que o comportamento do pai indica que ele sentiu piedade por seu amigo, mas não pelo seu filho, porque este estava perto demais dele para que ele fosse objeto de piedade. Na perspectiva de Aristóteles, portanto, quando alguém percebe o sofrimento de um de seus familiares mais próximos, ele poderia sentir temor ou angústia, mas não piedade.<sup>10</sup> Isso é naturalmente assim, infere-se por meio da *Retórica*, porque

---

7. Sobre o problema que um sofrimento merecido colocava para a piedade antiga, ver KONSTAN (2001, p. 27-48), e, para nuances adicionais, KONSTAN (2006, p. 204-209).

8. KONSTAN (1999, p. 2); cf. KONSTAN (2001, p. 49-51).

9. Como GRIMALDI (1988, p. 144-145), observa, a referência é à figura histórica de Psamético III, filho de Amásis, rei do Egito no sexto século BCE, a quem Heródoto denomina Psamenito.

10. BEN-ZEEV (2000, p. 342-344), aponta a *direta* autoimplicação de Psamenito no sofrimento de seu filho.

a piedade é sentida por *outro* e não por *si mesmo*, e parentes próximos são percebidos como pertencentes a si mesmo. Se o objeto da piedade é demasiadamente próximo para aquele que sente a piedade, a ponto de produzir uma identificação, a emoção mudaria para o pesar? No exemplo inicial que eu ofereci sobre a audiência ateniense pranteando o povo de Mileto (Hdt 6.21.2), é precisamente esse tipo de identificação com o objeto de sofrimento que produz a ausência de um distanciamento estético adequado. Seria então a piedade pelo parente uma forma de autopiedade, e poderia a autopiedade ser experienciada pelos gregos antigos? Konstan, baseando-se nos argumentos de Aristóteles, delineados acima, argumentou que eles não seriam capazes.<sup>11</sup> Most, ao contrário, sugere que a autopiedade era possível, e discute alguns exemplos excepcionais — tal como o pranto de Ulisses ao ouvir Demódoco cantar as suas próprias desventuras —, mas ele não se refere especificamente ao problema da piedade por si mesmo.<sup>12</sup>

As fronteiras psicológicas entre o *si mesmo* e os outros não estavam tão claramente demarcadas na cultura grega como na *Retórica* de Aristóteles. Tampouco são eles sempre claramente demarcados hoje em dia. É possível que alguém considere a si mesmo como um objeto de piedade? De certo modo, autopiedade envolve olhar para si mesmo como se se estivesse olhando para outra pessoa. Faltam dois traços que aparecem na manifestação regular da emoção. Os dois traços faltantes são a satisfação com a posição ativa (do que sente a piedade) em relação ao objeto (a pessoa que é objeto de piedade) e o medo do que sente piedade de vir a estar na situação do objeto no futuro (a pessoa que é objeto de piedade não pode temer isso, dado que já está em infortúnio). Todavia, talvez esses dois elementos não estejam faltando completamente no caso da autopiedade, nomeadamente a própria superioridade e o distanciamento temporal. De certo modo, alguém ainda pode se ver em uma posição superior quando mostrando autopiedade, observando sua presente condição miserável como um estado deplorável não permanente, mas somente temporário.<sup>13</sup> Exemplos, tanto da tragédia grega quanto da épica, parecem sugerir que a autopiedade, assim como

---

11. KONSTAN (1999; 2001, p. 63-65); para uma visão diferente, ver BEN-ZEEV (1990, p. 118-126), que discute este exemplo específico usado por Heródoto e por Aristóteles para examinar as diferenças entre piedade e autopiedade.

12. MOST (2003).

13. Para mais detalhes sobre esse tópico, ver BEN-ZEEV (1990).

o implorar piedade por um parente e o mostrar piedade por um parente, eram, às vezes, possíveis.

Próximo de morrer, depois de vestir uma túnica envenenada por sua esposa, Hércules se dirige a seu filho da seguinte maneira em *As Traquíncias* de Sófocles:

ἴθ' ὦ τέκνον, τόλμησον-οὐκίτρον τέ με  
πολλοῖσιν οἰκτρόν, ὅστις ὥστε παρθένος  
βέβρυχα κλαίων. καὶ τόδ' οὐδ' ἂν εἶς ποτε  
τόνδε ἄνδρα φαίη πρόσθ' ἴδειν δεδρακότα (*Tr.* 1070-1073).

Vem, meu filho, sê forte, e mostra piedade por mim  
que sou objeto de piedade para muitos, gemendo e chorando  
como uma menina. Mas não há homem vivo que possa dizer que  
alguma vez me viu agir assim antes.

O herói compara um sentido diminuído de si mesmo no presente a uma versão dignificada no passado, o que corresponde precisamente ao relato de Ben-Zeev acerca da autopiedade. Ele percebe seu presente em má situação, ou antes, sua entrega às lágrimas em função dele, como característico de uma mulher.<sup>14</sup> As lamentações de Hércules parecem relacionar-se à dor física e exprimem a consciência de sua morte iminente. Além disso, o herói se vê como uma espécie de exibição trágica, um “objeto de piedade para muitos” (πολλοῖσιν οἰκτρόν, 1071), entre os quais ele gostaria de incluir seu filho. Esse apelo à piedade possui um destinatário incomum, e é repetido poucas linhas depois, quando Hércules pede para seu filho aproximar-se ainda mais, ver seu tormento e apiedar-se dele (*Tr.* 1079-80). Esse tipo de piedade possui um objeto que não é apenas demasiadamente próximo àquele que é objeto de piedade, mas ele também produz uma espécie de feminização do herói masculino. Em tais casos, heróis usam a piedade para lamentar o seu próprio infortúnio, de um modo mais característico, como eles reconhecem, para as mulheres. O apelo à piedade de um parente próximo é seguido igualmente por um pedido estranho. Em geral, o suplicante que demanda espera receber algum tipo de ajuda.<sup>15</sup> Hércules, ao contrário, pede

14. ZEITLIN (2002, p. 111), discute especificamente esta passagem; cf., de modo mais geral sobre este tema na peça, WOHL (1998, p. 29-37); LEVETT (2004, p. 67-72, 83-113).

15. No entanto, como MOST (2003) mostrou de modo convincente, a piedade por um amigo caído pode levar à violência contra o inimigo na *Iliada*. Nessa mesma disposição, parece, Hércules quer que seu filho olhe para sua mãe como se ela fosse uma inimiga.

a piedade de seu filho a fim de exigir vingança em relação a sua esposa. Hilo deve agir como um juiz imparcial e encarregar-se de levar sua mãe para o seu pai, com a intenção de que ela seja punida pela ação que perpetrou (*Tr.* 1064-69). Estranhamente, Hércules começa pelas lamentações públicas de suas próprias aflições e, ao apelar à piedade de seu parente, pretende expandir o desastre familiar.

De uma perspectiva levemente diferente, outra personagem demanda piedade de um parente no *Ájax* de Sófocles. Tecmessa, a concubina de *Ájax*, implora ao desiludido herói para que ele não se suicide e suplica-lhe apiedar-se (οἰκτιρε, *Aj.* 510) de seu filho. Esse é, então, um pedido direto para *Ájax* apiedar-se de seu parente — um filho, que é muito próximo daquele que experimenta a piedade para ser considerado um parente distante. Em seu apelo, ela imagina seu futuro destino como uma escrava (*Aj.* 494-503) e pleiteia pela sua misericórdia pelos seus pais idosos (isto é, que ele não os abandone). De fato, Tecmessa já é uma escrava de *Ájax* após ter nascido livre, uma situação que ela admite, mas apresenta com perspicácia — seu destino anterior foi ordenado pelos deuses e pela forte mão de *Ájax* (*Aj.* 485-490). A consequência é que agora *Ájax* é responsável por ela, como um marido legítimo deveria ser. Essa fala, sobretudo, revela a manipulação retórica de Tecmessa, a fim de legitimar a si mesma como esposa aos olhos de *Ájax* e do público.<sup>16</sup> Uma característica notável desse discurso é a ênfase constante na moralidade do curso de ação proposto. Tanto reforços negativos quanto positivos apontam para qual deveria ser o comportamento “correto” de *Ájax*: morrer seria vergonhoso; permanecer com sua família seria honroso. As pessoas, então, deveriam proferir palavras “vergonhosas” (αἰσχρά, 505) em relação a *Ájax*, se ele tivesse abandonado sua família, e ele deveria ficar envergonhado/mostrar respeito diante de seu pai (506) e de sua mãe (507), não os abandonando. Em vez disso, *Ájax* deveria retribuir à sua amante um favor pela sua gentileza (permanecendo vivo), como homens nobres o fazem (524). Estrategicamente, talvez, como o seu papel social permanece de algum modo incerto, Tecmessa começa e termina sua súplica com a descrição de seu estado, mas apela à piedade somente em nome do filho deles, Eurísace. Poderia *Ájax*, entretanto, sentir piedade por seu próprio filho? Assim parece, pois ele responde como se segue:

---

16. Como observou bem ORMAND (1999, p. 110-19).

... οἰκτίρω δέ νιν  
χήραν παρ' ἐχθροῖς παῖδά τ' ὄρφανὸν λιπεῖν. (Aj. 652-53)

Pois eu me apiedo dela  
que deixo viúva junto a meus inimigos, e, meu filho, deixo órfão.

Dois pontos são importantes aqui. Primeiro, Ájax exprime piedade por um parente, e não apenas por seu filho, como lhe havia sido diretamente solicitado, mas também por sua concubina, mencionada como futura viúva. Alguns estudiosos argumentam que Ájax finge se sentir desse modo, porque ele não pretende de fato abandonar seu plano de suicídio.<sup>17</sup> É verdade que a declaração de piedade de Ájax por sua concubina e por seu filho parece levar à expectativa de que ele agiria conforme sua emoção, e que, portanto, não cometeria suicídio. Por conseguinte, a piedade professada pode ser tomada como um meio de acentuar a “falácia” do discurso do herói.<sup>18</sup> No entanto, essa não é uma boa razão para assumir a ausência de emoção, pois, como veremos em breve, com base em um paralelo homérico, em certos casos e especificadamente naqueles nos quais a piedade é sentida por um parente, ela não pode encontrar sua completude na ação.<sup>19</sup> Em segundo lugar, a emoção de Ájax é descrita como uma forma peculiar de piedade, ligada, neste caso, a um comportamento afeminado. De fato, a relação entre essa emoção e a feminilidade aparece duplamente, pertencendo (1) a uma causa, como a piedade de Ájax foi suscitada pelo apelo de uma mulher (πρὸς τῆσδε τῆς γυναικός, 652, “graças a sua mulher”), e (2) a sintomas, como o herói viril ele mesmo foi, em suas palavras, transformado em uma mulher (ἐθηλύνθην, 651).<sup>20</sup>

De fato, a piedade de Ájax exhibe características incomuns. Para sentir piedade, o herói segue precisamente o cenário apresentado no pedido de Tecmessa. Ele imagina o sofrimento que sucederá no futuro à sua própria

---

17. GARVIE (1998, p. 187), por exemplo, considera que a piedade de Ájax é falaciosa, parte de seu mais amplo e falacioso discurso, uma emoção declarada apenas em palavras. Para uma visão oposta — com a qual eu concordo — em que Ájax é movido pela piedade, mas não age segundo ela, ver LAWRENCE (2005, p. 24).

18. Para o contexto e a bibliografia a esse respeito, ver, por exemplo, HESK (2003, p. 74-103).

19. Como DUÉ (2002, p. 77-78) nota bem, o pedido de Tecmessa em si mesmo parece uma típica lamentação de mulher acerca da perda de seu protetor viril (cf. Briseida e Andrômaca na *Ilíada*).

20. Sobre como o discurso de Ájax se assemelha a um *threnos* aqui, ver NOOTER (2012, p. 41-47).

concubina e à sua criança, não o infortúnio de outrem que pode lhe suceder ou o seu próprio infortúnio, o que seria esperado segundo o relato da *Retórica* de Aristóteles. Porque um parente próximo representa uma extensão de si na visão de Aristóteles, este tipo de emoção perde a distância pessoal da piedade comum. Assim, Aristóteles provavelmente não qualificaria esse sentimento como piedade, mas, antes, como pesar. Há, contudo, uma diferença entre a emoção de Ajax por sua família em Sófocles e o exemplo de Amásis que Aristóteles cita a fim de ilustrar a impossibilidade de sentir piedade por parentes próximos. No primeiro caso, Ajax tem de imaginar o sofrimento de seu filho, o qual pode acontecer no futuro; no último, Amásis diretamente testemunha tal sofrimento. Desse modo, na tragédia de Sófocles, a piedade pelo parente próximo ainda é baseada na imaginação, o que está em concordância com a descrição de piedade feita por Aristóteles, ainda que o objeto da emoção seja demasiado próximo de Ajax para que a piedade, nos moldes aristotélicos, seja possível.

Antes de discutir outros exemplos trágicos, é necessário examinar uma cena famosa da *Iliada*, que, de modo parecido, oferece um modelo para o pedido de piedade de Tecmessa, e pode esclarecer a emoção de Ajax. No sexto livro da *Iliada*, temendo que a bravura de seu esposo em batalha selará seu destino, Andrômaca, primeiro, censura seu esposo por *não* sentir piedade por seus parentes: “não te apiedas (οὐ ἐλέαιρεῖς) de teu filho e me desprezas” (*Il.* 6.407-408). Então ela suplica que Heitor sinta piedade por ela e pelo filho dela (“tem piedade”, ἐλέαιρε *Il.* 6.431), e assim não enfrente Aquiles, mas permaneça dentro das muralhas da cidade. Andrômaca está completamente desamparada quando censura Heitor por sua falta de piedade: seus parentes e irmãos foram mortos por Aquiles.<sup>21</sup> A situação de Andrômaca é assim similar à de Tecmessa na tragédia de Sófocles: ambas as mulheres perderam a proteção de suas famílias de origem e dependem totalmente de seus maridos ou companheiros. Heitor rejeita o pedido dela de retirar-se do campo de batalha, porque ele se sente envergonhado (αἰδέομαι, *Il.* 6.442) de comportar-se como um covarde diante de homens e mulheres troianos e porque quer adquirir “glória” (κλέος, *Il.* 6.446) para seu pai e para si próprio. Heitor, nessa passagem, deseja uma espécie de fama imortal relacionada ao nome da família — aqui compartilhada por pai e filho — (κλέος), a qual depende mais de sua própria conduta do que de circunstâncias externas (isto

---

21. GRAZIOSI e HAUBOLD (2010, p. 45).

é, pode ser obtida mesmo se ele tiver de morrer, derrotado por Aquiles).<sup>22</sup> Essa recusa em garantir o desejo de Andrômaca por parte de Heitor poderia ser interpretada como uma ausência de piedade,<sup>23</sup> especialmente desde que, como Kim demonstrou, sentir piedade na *Ilíada* normalmente significa considerar a ação como um resultado da emoção (poupando uma vida, por exemplo).<sup>24</sup> Entretanto, essa suposição não está correta. Mais tarde, na comovente cena de adeus, enquanto Andrômaca sorri em meio a suas lágrimas, após ter ouvido os anseios de seu marido por seu filho, o narrador intervém para nos fazer saber como Heitor respondeu emocionalmente a sua esposa: “ele apiedou-se” dela (ἐλέησε *Il.* 6.484). Essa não é a única demanda por piedade pelo parente próximo no poema homérico. Mais adiante, Príamo implora a seu filho para ficar em Troia e não lutar com Aquiles (*Il.* 22.37-77), especificamente implorando pela piedade (ἐλέησον, *Il.* 59) de Heitor. Hécuba faz o mesmo (ἐλέησον, *Il.* 22.82). Os pais não podem persuadir Heitor (*Il.* 22.90-92), que rejeita suas súplicas com uma explicação muito semelhante àquela dada a sua esposa (*Il.* 22.105): ele teria vergonha diante de seus camaradas, que teriam de enfrentar sozinhos o feroz inimigo.<sup>25</sup> O narrador não intervém aqui para nos contar que Heitor de fato se apieda de Príamo e Hécuba, como fez no caso de Andrômaca.<sup>26</sup> Todavia, uma vez que estamos diante de um pedido quase idêntico, é provável que Heitor também se apiede de seus pais idosos, mas não possa empreender a ação resultante da emoção. Em todos esses exemplos atípicos de Homero,

---

22. Sobre este assunto, ver SCODEL (2008, p. 22-30), que cuidadosamente distingue entre a “glória” (κλέος) que alguém pode obter para si mesmo e outras formas de valor no mundo homérico, tais como “estima” (τιμή, baseada nos êxitos pessoais e no reconhecimento de outras pessoas) e “honra pelo êxito” (κῦδος, normalmente assegurada pelos deuses para os homens, ao permitir que eles vençam as batalhas).

23. Alguns estudiosos chamam atenção com frequência para a tensão entre “lamentação feminina e ação heroica”, como diz MURNAGHAN (1999, p. 212), nos poemas homéricos. Cf., e.g., PERKELL (2008, p. 97-99), referindo-se especificamente ao lamento de Andrômaca, embora deixe de lado a conexão entre lamentação feminina e piedade pelo parente próximo.

24. Ver KIM (2000, p. 67), para um resumo dos tipos de apelo relacionados ao surgimento da piedade na *Ilíada*: salvar, curar, vingar e perpetrar o rito fúnebre.

25. Heitor é, de fato, digno de alta estima pelos troianos enquanto vivo e o mais amado por sua família próxima. BASSETT (2003, p. 190), por exemplo, reúne as ocorrências em que o herói é louvado na *Ilíada*. Ele se esforça, portanto, para preservar mais do que para obter estima ao enfrentar Aquiles.

26. SCODEL (2002, p. 191), lista o apelo de Andrômaca a Heitor dentre outras tentativas de mudar o destino de Troia (cf. os anciãos troianos querendo devolver Helena a Menelau, *Il.* 3.154-60). Esses personagens troianos podem assim ser comparados a um tipo de audiência que quisesse tentar mudar o curso da história, mas sem sucesso.



a ação que deveria seguir-se à piedade pelo parente próximo deveria ser o abandono do valor do guerreiro pela autopreservação. Ao que parece, o código heroico não permite a Heitor agir em função de sua emoção. As situações que são um gatilho para tal emoção são, antes, de fato, sem esperança. Assim, mesmo se Heitor tivesse agido por piedade por sua esposa e por seus pais, e não tivesse lutado com Aquiles, o sucesso dessa tentativa de sobreviver teria sido provavelmente vivido brevemente e seu nome teria sido privado de lustro heroico.<sup>27</sup>

A comparação entre o apelo de Andrômaca pela piedade de Heitor na *Iliada* e a cena paralela no Ájax suscita importantes observações. Em ambos os casos um herói, homem, sente piedade por seu parente próximo, uma emoção que não diz respeito ao sofrimento de outrem, mas a um infortúnio próprio. Heitor não se dá conta de sua emoção, mas o narrador homérico a revela em um aparte, enquanto Ájax a declara. Todavia, ambos os heróis falham em agir em resposta ao apelo por piedade advindo de uma mulher. Heitor declara explicitamente a impossibilidade de ação: abandonar seus deveres de guerreiro com o intuito de permanecer em casa com sua família entra em conflito com sua honra e seria vergonhoso diante de seus camaradas. Ájax não recusa abertamente o pedido de Tecmessa para que ele renuncie a seu plano suicida,<sup>28</sup> mas recusa atender seu apelo sem explicar suas razões. O que torna o discurso de Tecmessa notável é que ele procura apresentar a autopreservação para Ájax como algo honrado, e sua morte como algo vergonhoso, como se antecipando suas objeções, que — como no caso de Heitor — poderiam se apoiar no código heroico.<sup>29</sup> Tecmessa não apenas invoca os tropos habituais: Ájax deveria respeitar seus pais, o que também ocorre nas invocações homéricas de piedade pelos parentes próximos, mas ela apresenta igualmente uma perspectiva ética que favorece a visão dela e vira de cabeça para baixo a forma de raciocinar do herói homérico. Assim, como vimos, ela diz que as pessoas considerariam vergonhoso se

---

27. GRIFFIN (1980, p. 103-143), comenta sobre a natureza pungente da glória homérica, que requer o sacrifício final do guerreiro.

28. HEATH e OKELL (2007), percebem outros elementos surpreendentes da peça para além deste discurso.

29. Como MCCLURE (1999, p. 46), observa, lamentos de mulheres, embora geralmente percebidos como fraqueza na sociedade grega, poderiam ser usados como forma de protesto e de recuperação social (e.g. a recuperação social de Antígona), especialmente na tragédia. O lamento de Tecmessa, de fato, é também duplicado por protesto e se opõe rigorosamente ao discurso heroico masculino.

Ájax a deixasse, o que é um contraponto direto à preocupação de Heitor de que os troianos julgariam vergonhoso se ele não deixasse sua mulher para combater. É talvez digno de nota que Tecmessa astutamente inicia seu apelo com um lembrete de que Ájax deveria respeitar Zeus (*Aj.* 492), deus dos hóspedes, e assim apiedar-se dela (que lhe chegou como estrangeira). Este é um elemento importante no bem-sucedido apelo de Príamo, quando ele pede a Aquiles que respeite (*e.g. Il.* 24.503) os deuses e se apiede dele no último livro da *Iliada*. Por que Tecmessa não é bem-sucedida? Podemos apenas especular sobre isso, já que o herói sofocliano silencia a esse respeito. Incapaz de recuperar sua gloriosa identidade anterior, Ájax provavelmente vê o suicídio como o único modo de preservar sua honra, assim como Heitor sentiu que tinha de enfrentar Aquiles.<sup>30</sup>

A piedade por familiares próximos, como vimos, uma forma de pesar por si mesmo, vem com um pedido de autopreservação, algo que um homem acredita que será percebido como vergonhoso e desonroso aos olhos de seus camaradas. Na maior parte dos exemplos discutidos, o apelo à piedade pelo parente próximo vem de mulheres (Tecmessa, Andrômaca, Hécuba). A exceção é Príamo, um pai idoso, uma categoria de pessoa vista algumas vezes como indefesa e, assim, semelhante a mulheres e crianças.<sup>31</sup> Além disso, quando Ájax expressa piedade por seu filho e por sua concubina, ele descreve essa atitude em sua fala como se houvesse se transformado em uma mulher. Haveria uma conexão mais profunda entre a piedade, que perdeu seu desapego habitual, e a feminilidade na cultura grega? De fato, mulheres eram vistas como mais inclinadas a sentir piedade — uma espécie de pesar por outrem —, assim como eram mais propensas a se tornar objeto de piedade, quando eram vistas se lamentando, seja por si mesmas, seja por outrem. Talvez isso fosse assim porque as mulheres mostrassem pesar mais facilmente e, sendo a piedade uma emoção que envolve pesar, as mulheres estivessem mais propensas a sentir piedade. Ademais, na maior parte desses exemplos trágicos, de modo geral, o herói fala em uma metamorfose de gênero: eles se transformaram de varões poderosos em mulheres. Hércules

---

30. As razões para o sentimento de vergonha de Ájax e seu sentido de honra são assunto de numerosos estudos acadêmicos. Para um bom esquema sobre esse tópico, ver WALLACE, (2007, p. 20-22).

31. NORTWICK (2008, p. 122-153), compara o estatuto dos velhos na Grécia Antiga àquele das mulheres e das crianças. Sobre a posição ambígua dos idosos (vistos como fracos e delicados, mas sábios e corajosos) na tragédia grega, ver, por exemplo, BATTEZZATO (2005, p. 155-56), e sua bibliografia; e WISSMANN (2011, p. 46-50).

chora “como uma menina” (*Tr.* 1071), Ájax “se transformou numa mulher” (*Aj.* 651). Nas *Traquínias*, Hércules “gemia chorando” (*Tr.* 1072). Tecmessa descreve Ájax irrompendo em dolorosas lamentações como marca de um homem covarde (*Aj.* 319-320). Finalmente, ambos os heróis representam incorporações da masculinidade, e há ênfase textual no fato de que o comportamento feminilizado contrasta fortemente com o ego masculino anterior.<sup>32</sup> Ájax “costumava ser forte” (*Aj.* 650) como ferro, Hércules costumava suportar provações “sem um único gemido” (*Tr.* 1074). Hércules justamente se refere à perda de sua antiga capacidade de suportar sofrimentos. Nos exemplos que utilizei, os heróis experimentam uma emoção semelhante ao sentir dor por si mesmos e parecem deplorar a perda de um ser masculino anterior e a subsequente aquisição de uma nova identidade mais fraca, “feminina”. Tanto Hércules como Ájax contemplam com pesar o atual estado “feminino” de seu ser. Em cada caso, a forma peculiar de piedade pelo parente próximo ou a piedade do parente próximo poderia ter indesejáveis consequências éticas e sociais. Se Hilo tivesse respondido ao apelo de Hércules por piedade, ele teria contribuído para a ruína de sua família. Se Ájax tivesse atendido completamente ao apelo de Tecmessa por piedade, ele poderia ter perdido seu respeito próprio e sua honra.

Dado que Aristóteles define a piedade estritamente como uma emoção por outrem, ele exclui a piedade por um parente próximo de sua análise. Esse descuido talvez devesse nos surpreender, levando em conta a cuidadosa classificação das condições e categorias das pessoas que sentem emoções na *Retórica*. Uma possível explicação pode ser que, com relação à piedade, Aristóteles se concentre exclusivamente em saber como e por que as pessoas sentem emoções por outros, e não em saber quão profundamente essa emoção por outros pode afetar elas mesmas. Assim, Aristóteles cuidadosamente menciona as categorias de pessoas que podem sentir piedade e aquelas que não podem, bem como até que ponto elas sentem a emoção (*Rh.* 2.1385b19-34).<sup>33</sup> Ele não comenta, contudo, o efeito da emoção sobre aquele que sente piedade, o que constitui o principal interesse de Platão na *República*. É plausível que a ênfase de Aristóteles na piedade como

---

32. FALKNER (2005, p. 184-87), apresenta Hércules e Ájax como casos de heróis hiper-masculinos que se recusam a render-se aos papéis “femininos” de protagonistas trágicos. Por conseguinte, eles não podem mais temer por si mesmos (cf. Aristóteles *Rh.* 2. 1383a) ou apiedar-se por outros. Ver KONSTAN (2001, p. 133-35).

33. NAIDEN (2006, p. 78-79), lista e analisa os tipos de apelo à piedade que são vistos como bem-sucedidos na *Retórica* de Aristóteles.

emoção sentida por outro se afaste intencionalmente do interesse de Platão em saber como a piedade sentida por outrem pode abalar o eu. Apesar da omissão aristotélica, instâncias da piedade pelo parente próximo ocorrem tanto na tragédia quanto na épica. Dois paradigmas emergiram de nossas leituras, ambos relacionados a especificidades de gênero e a problemas éticos. No primeiro, mulheres pedem a homens que tenham piedade de suas famílias, o que em última instância significa ter piedade de si mesmos e, assim, abandonar atitudes heroicas. No segundo, homens lamentam sua miséria, comparando seu estado presente ao passado, em uma espécie de autopiedade. Isso também pode estar diretamente conectado com a piedade por um parente próximo, como vimos no caso de Hércules pedindo a seu filho para apiedar-se dele. Eles mesmos ou outras pessoas denominam a incapacidade de conter suas lamentações de afeminadas. Essas formas de piedade, que perderam seu desapego, são descritas como femininas e caracterizadas por exposições públicas de lamentações. Como vimos, de acordo com a definição aristotélica, que é, em geral, precisa, o pesar do que se apieda é sentido por *outrem* (*Rh.* 2.1385b13-14). Ele não é imediatamente relacionado com o que se apieda, mas baseado em antecipação e lembrança: “em geral, [alguém sente piedade] quando seu estado de espírito é tal que ele ‘se lembra’ de tais coisas ocorrendo com ele mesmo ou com seus familiares, ou ‘espera’ que elas lhe aconteçam ou que aconteçam com seus familiares” (*Rh.* 2.1386a1-3). E, no entanto, a linha que separa o eu do outro pode se tornar, por vezes, indistinta. Quando aquele que se apieda espera ou se lembra de um infortúnio semelhante àquele experimentado por aquele de quem ele se apieda, ele pode passar do sentimento de pesar por outrem ao sentimento de um pesar pessoal. Assim, em uma das mais célebres cenas da *Iliada*, Príamo roga pela piedade de Aquiles, a fim de recuperar o corpo de Heitor, pedindo que ele se lembre de seu próprio pai,<sup>34</sup> que também é velho e sofredor (*Il.* 24.503-504). A piedade por Príamo suscita em Aquiles o desejo de exprimir seu próprio pesar — “a paixão de afligir-se por seu próprio pai” (*Il.* 24.507), e, no fim das contas, de lamentar sua própria perda. Enquanto Príamo chorava pela morte de Heitor, Aquiles “chora agora por seu próprio pai, e, novamente por Pátroclo” (*Il.* 24.511-512). Em geral, nos apiedamos ao nos relacionarmos com quem está sofrendo de modo mais abstrato do que concreto. De acordo com a

---

34. CROTTY (1994, p. 70-88), corretamente enfatizou a importância da memória na formação da piedade homérica.

*Retórica* (2.1385b) de Aristóteles, as pessoas geralmente não se apiedam quando sofrem demasiado intensamente ou temem por si mesmas, porque, nesse caso, elas estão excessivamente preocupadas consigo mesmas para pensar nos outros. Assim, as pessoas que sentem piedade genuína podem um dia suportar um infortúnio semelhante àquele de quem atualmente sofre ou se lembrar dele. Contudo, elas não se preocupam direta e imediatamente consigo mesmas. Portanto, podemos nos apiedar de um homem inocente condenado imerecidamente à prisão perpétua, pensando que, teoricamente, catástrofe semelhante poderia acontecer conosco, mas não se tememos que nós mesmos poderíamos ser injustamente condenados em um futuro próximo (nesse caso ficaríamos demasiadamente abalados com nossa própria situação para nos preocuparmos com os outros). No exemplo homérico, entretanto, Aquiles está relacionado ao sofrimento de Príamo de modo direto e imediato. Ele sofreu uma perda recente (assim como Príamo), a morte de Pátroclo, e agora espera com alguma certeza que seu pai lamentará sua própria morte em um futuro próximo. Por conseguinte, quando aquele que se apieda se relaciona direta e imediatamente ao sofrimento daquele por quem sente piedade, pode ocorrer um processo de identificação, um processo que induz pesar por outrem para em seguida convertê-lo em pesar por si mesmo. Além disso, como vimos, personagens tanto na épica quanto na tragédia pedem piedade pelo parente próximo, uma espécie de autopiedade. Heróis masculinos em ambos os gêneros poéticos não permitem que infortúnios pessoais interfiram com o que eles consideram ser um dever heroico. Se, efetivamente, os espectadores gostavam de ver sofrimentos expressos livremente, de modo “afeminado”, no palco, eles devem ter considerado os casos de Heitor, Ajax e Hércules espetáculos fascinantes, mas não encorajamento para imitação comportamental. Por outro lado, sempre que homens heróis sentem que a piedade perigosamente perde seu desprendimento, eles não agem impulsivamente para aliviar a dor de seu parente próximo às custas da comunidade ou eles condenam as suas próprias lamentações. Além de tudo, esses heróis parecem reforçar a crença cultural de que, para homens, não é apropriado chorar por seus destinos. Autopiedade, em função de sua ênfase no infortúnio pessoal — às vezes às custas da comunidade —, era tratada como tabu tanto na épica quanto na tragédia, devido ao fato de ser percebida como uma precursora da covardia. De fato, nos exemplos literários, a piedade por um parente próximo, uma espécie de pesar por si mesmo, pode opor um sentimento

de respeito próprio e assim minar os esforços de alguém para alcançar a honra. Apelos a esse tipo de piedade, contudo, não conseguem gerar resultados. Mesmo quando os heróis sentem a emoção por seus parentes próximos e, conseqüentemente, pesar por eles — do mesmo modo que uma mulher sentiria —, eles não podem agir segundo tal piedade, pois agir assim seria vergonhoso. Assim, mesmo quando Ájax declara sua piedade por Tecmessa, ele não pode atender ao desejo dela; mesmo quando Heitor se apieda de Astiánax, ele não pode permanecer em segurança dentro das muralhas da cidade.

Para concluir, os limites de proximidade do objeto de piedade parecem ser definidos de modo variável na Grécia Antiga. Na épica homérica e na tragédia, a piedade podia se estender a familiares próximos. Em tais casos, entretanto, a emoção normalmente não leva à ação, pois isso significaria autopreservação e renúncia à fama heroica. Além disso, nessas circunstâncias extraordinárias, a emoção é induzida por membros da família, frequentemente mulheres, e vem junto com sintomas considerados femininos. Aristóteles considera a piedade por parentes próximos como sendo impossível, na medida em que ela se dissolve em pesar pessoal. Eu gostaria de retornar ao exemplo fascinante com que comecei este ensaio: Heródoto (6.21.2) e o relato da recepção ateniense da tragédia de Frínico.<sup>35</sup> Os atenienses reagiram como se estivessem muito intimamente conectados com o povo de Mileto, como eu já havia sugerido na introdução. Heródoto dá o exemplo específico da reação deles à peça de Frínico como prova disso, em contraste com o povo de Síbaris. Mas era o sentimento deles uma espécie de piedade, como se os milesianos fossem seus parentes próximos? Era de fato piedade? O rei que não pôde sentir piedade (diz Aristóteles) por seu filho — Amásis (*Rh.* 2.1386a) ou Psamenito (Hdt. 3.14.10) —, não pôde verter lágrimas vendo a ruína de sua própria prole. Aqui, tanto o filósofo quanto o historiador estão de acordo. No entanto, a audiência ateniense desatou a chorar ao ver a representação cênica do sofrimento de seus camaradas milesianos. Deveríamos considerar isso uma espécie de piedade, conquanto uma em que o objeto está demasiadamente próximo aos espectadores? Eu acredito que sim: mesmo que a emoção deles não seja especificamente classificada,

---

35. ALLAN e KELLY (2013, p. 99-101), observam que a maior parte das tragédias gregas foram escritas sobre assuntos que permitiam à audiência olhar para os heróis desde uma certa distância e mesmo as poucas peças com temas históricos (tal como os *Persas*) retratavam a queda dos inimigos atenienses e não aquela dos gregos.

ela parece ser uma forma de piedade que possui tais manifestações violentas porque o seu objeto se encontra próximo demais daqueles que se apiedam. Isso pode explicar porque os atenienses sugeriram que se evitasse temas que trouxessem as tragédias próximas demais dos problemas domésticos. Portanto, apesar das reservas aristotélicas, a piedade por um parente próximo poderia ocorrer em circunstâncias extraordinárias. Essas eram, contudo, circunstâncias que heróis épicos e trágicos tentavam superar por meio da exibição de coragem ou tenacidade, e que as audiências atenienses queriam evitar ver no palco.

Tradução de Fernando Rey Puente e Gustavo Laet Gomes

## REFERÊNCIAS

- ALLAN, W., KELLY, A. Listening to Many Voices in Classical and Late Antiquity: Athenian Tragedy as Popular Art. In: MARMODORO, A., HILL, J. (ed.). *The Author's Voice in Classical and Late Antiquity*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 77-122.
- BASSETT, S. M. *The Poetry of Homer*. Edited with An Introduction by Bruce Heiden. Lanham: Lexington Books, 2003 (1ª. ed. 1938).
- BATTEZZATO, L. Lyric. In: GREGORY, J. (ed.). *A Companion to Greek Tragedy*. Malden, Ma: Blackwell Publisher, 2005, p. 149-166.
- BEN-ZEEV, A. Why Did Psammenitus Not Pity His Son? *Analysis* 2, 1990, p. 118-126.
- \_\_\_\_\_. *The Subtlety of the Emotions*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2000.
- DAVIES, M. *Sophocles' Trachiniae*. With Introduction and Commentary. Oxford, 1991.
- DUÉ, D. *Homeric Variations on a Lament by Briseis*. Lanham: Rowman and Littlefield, 2002.
- EUBEN, P. *Greek Tragedy and Political Theory*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986.

- FALKNER, T. M. Engendering the Tragic *Theates*. Pity, Power, and Spectacle in Sophocles' *Trachiniae*. In: STERNBERG, R. (ed.). *Pity and Power in Ancient Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 165-192.
- GARVIE, A. F. (ed.). *Ajax. Sophocles. Edited with introduction, translation and commentary*. Advisory editor: M. M. Willcock. Warminster: Aris and Phillips, 1998.
- GRAZIOSI, B., HAUBOLD, J. *Homer. Iliad Book VI*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- GRIFFIN, J. *Homer on Life and Death*. Oxford: Clarendon Press, 1980.
- GRIMALDI, W. M. A. *Aristotle, Rhetoric II: A Commentary*. New York: Fordham University Press, 1988.
- HEATH, M., OKELL, E. 2007. Sophocles' *Ajax*: Expect the Unexpected. *CQ* 57, 2007, p. 363-380.
- HESK, J. *Sophocles: Ajax*. London: Duckworth, 2003.
- HOPMAN, M. Layered Stories in Aeschylus' *Persians*. In: GRETHLEIN, J., RENGAKOS, A. (ed.). *Narratology and Interpretation: The Content of Narrative Form in Ancient Literature*. Berlin: W. de Gruyter, 2009, p. 357-376.
- KIM, J. *The Pity of Achilles: Oral Style and the Unity of the Iliad*. Lanham: Rowman and Littlefield, 2000.
- KONSTAN, D. Pity and Self- Pity. *Electronic Antiquity* 5, 1999, p. 1-6.  
 \_\_\_\_\_ . *Pity Transformed*. London: Duckworth, 2001.
- KONSTAN, D. *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- LAWRENCE, S. Ancient Ethics, the Heroic Code, and the Morality of Sophocles' *Ajax*. *G&R* 52, 2005, p. 18-33.
- LEVETT, B. *Sophocles. Women of Trachis*. London: Duckworth, 2004.
- MCCLURE, L. *Spoken like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- MOST, G. W. Anger and Pity in Homer's *Iliad*. In: BRAUND, S., MOST, G. W. (ed.). *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*. Yale Classical Studies 32. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 51-75.
- MUNTEANU, D. *Tragic Pathos. Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- MURNAGHAN, S. Poetics of Loss in Greek Epic. In: BEISSINGER, M., TYLUS, J., WOFFORD, S. (ed.). *Epic Traditions in the Contemporary World. The Poetics of Community*. Berkeley: University of California Press, 1999.



- NAIDEN, F. S. *Ancient Supplication*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2006.
- NOOTER, S. *When Heroes Sing. Sophocles and the Shifting Soundscape of Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- ORMAND, K. *The Exchange and the Maiden*. Austin: University of Texas Press, 1999.
- PERKELL, C. Reading the Laments of Iliad 24. In: SUTER, A. (ed.). *Lament. Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*. Oxford: Clarendon Press, 2008.
- REHM, R. *Radical Greek Theater*. London: Duckworth, 2004.
- SCODEL, R. *Listening to Homer. Tradition, Narrative, and Audience*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Epic Facework. Self-presentation and Social Interaction in Homer*. Swansea: Classical Press of Wales, 2008.
- \_\_\_\_\_. *An Introduction to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- VAN NORTWICK, T. *Imagining Men: Ideals of Masculinity in Ancient Greek Culture*. Westport: Praeger, 2008.
- WALLACE, J. *The Cambridge Introduction to Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. *Sophocles: An Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- WISSMANN, J. Cowardice and Gender in the *Iliad* and in Greek Tragedy. In: MUNTEANU, D. (ed.). *Emotion, Genre and Gender in Classical Antiquity*. London: Bristol Classical Press, 2011, p. 35-55.
- WOHL, V. *Intimate Commerce. Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*. Austin: University of Texas Press, 1998.
- ZEITLIN, F. Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine. In: MCCLURE, L. (ed.). *Sexuality and Gender in the Classical World: Readings and Sources*, 2002, p. 103-137.

# A AMBIVALÊNCIA DE ARISTÓTELES: *PATHÊ E TECHNÊ NA RETÓRICA E NA POÉTICA*

David Rosenbloom

## Introdução e visão geral

Aristóteles muda de perspectiva com relação às emoções de acordo com as necessidades da investigação em questão, mas três características parecem permanecer mais ou menos constantes: suas listas exemplares de emoções (πάθη, παθήματα)<sup>1</sup>; a exigência de que o prazer e/ou a dor acompanhem ou geralmente acompanhem esses estados; e sua ambivalência insolúvel com relação à emoção como uma forma de experiência. Embora sejam fundamentais, as emoções cumprem suas funções de forma prematura e incompleta na filosofia aristotélica, geralmente desconcertando os intérpretes. Apesar de ser creditado pela elaboração de uma compreensão cognitiva das emoções, Aristóteles “não parece estar particularmente interessado na

---

1. *De An.* 403a7: ὀργίζεσθαι, θαρρεῖν, ἐπιθυμεῖν; 403a16-18: θυμός, πραότης, φόβος, ἔλεος, θάρσος, χαρά, τὸ φιλεῖν, τὸ μισεῖν. *Rh.* 1378a21-22: ὀργή, ἔλεος, φόβος καὶ τοιαῦτα; 1378a30-1388b30: ὀργή, πραῦνσις, τὸ φιλεῖν, τὸ μισεῖν (ἔχθρα, μῖσος), φόβος, τὸ θαρρεῖν (θάρσος, τὸ θαρραλέον), αἰσχύνη, ἀναισχυντία, χάρις, ἔλεος, τὸ νεμεσᾶν, φθόνος, ζήλος; 1388b32-33: ὀργή, ἐπιθυμία καὶ τοιαῦτα; 1419b25-26: δεινῶσις, ὀργή, μῖσος, φθόνος, ζήλος, ἔρις. *EN* 1105b21-23: ἐπιθυμία, ὀργή, φόβος, θάρσος, φθόνος, χαρά, φιλία, μῖσος, πόθος, ζήλος, ἔλεος. *EE* 1120b12-14: θυμός, φόβος, αἰδώς, ἐπιθυμία. *MM* 1.7.2: ὀργή, φόβος, μῖσος, πόθος, ζήλος, ἔλεος. A ocorrência de μῖσος, φιλία, e θάρσος fora da *Retórica* enfraquece as considerações de DOW (2011, p. 55), de que “não-emoções” são incluídas na *Retórica* “por sua importância retórica ao bloquear ou acalmar outros estados que são emoções”. A afirmação de SIHVOLA (1996, 109 n.6), de que apenas os tratados éticos incluem *epithumia* como um *pathos* ignora de *An.* 403a7 e *Rh.* 1388b33.

questão de garantias baseadas em evidências”<sup>2</sup>, e é acusado de “frequentemente referir-se às emoções como ‘irracionais’, embora, a rigor, suas teorias não lhe dão o direito de usar essa palavra em qualquer um dos seus sentidos reconhecidos”<sup>3</sup>. O uso das emoções por Aristóteles na teoria ética faz do “comportamento afetivo [...] uma conquista moral”<sup>4</sup>, mas “Aristóteles não explora as implicações cognitivistas mais ricas do tratamento da *Retórica*”<sup>5</sup> e “enfraquece seu próprio tratamento, restringindo as mudanças afetivas aos primeiros anos”<sup>6</sup>.

Dado que as emoções atravessam tantas categorias na filosofia de Aristóteles, questões não resolvidas continuam a espreitar o tema. Elas são uma propriedade da alma e do corpo (*de An.* 403a16-25, citado abaixo), e a raiva (*ὀργή*), por exemplo, pode ser definida como um evento corpóreo e um processo material, uma “ebulição do sangue e calor em torno do coração” (403a31-b1); e ela também pode ser definida como “o desejo de dor recíproca ou algo parecido” (403a30-31). A raiva, e algumas outras emoções, como o sentimento amigável (*τὸ φιλεῖν*), o ódio (*μῖσος*, *ἔχθρα*) e, talvez, a gratidão (*χάρις*), também são desejos (*ὀρέξεις*). O apetite (*ἐπιθυμία*) e a vontade (*θυμός*) são, em conjunto com as *pathê*, classificados como *emoções*. Ambos são tanto desejos quanto faculdades da alma. Seria, então, o desejo o gênero da emoção como alguns sustentam?<sup>7</sup> Aristóteles afirma que o prazer e/ou a dor acompanham as emoções (*ἔπεται*). Implicaria isso uma relação de vinculação necessária? E se esse fosse o caso, deveríamos identificar prazer e dor com o gênero das emoções?<sup>8</sup> Por que o ódio aparece frequentemente nas listas de emoções de Aristóteles, se não envolve prazer ou dor (*Rh.* 1382a11-13; *Pol.* 1312b31-33)? Como deveríamos classificar *pathê*

2. SHERMAN (1993, p. 14).

3. NUSSBAUM (1996, p. 318-19).

4. SHERMAN (1993, p. 2).

5. SHERMAN (1993, p. 30).

6. SHERMAN (1993, p. 32).

7. ENGBERG-PEDERSEN (1983, p. 136), diz: “Então paixões, e mesmo emoções ‘puras’ e não-práticas, estão de algum modo tão conectadas com a ação, que necessariamente irão pertencer a uma *orexis*”. O autor, no entanto, provavelmente está errado ao interpretar *De An.* 431a8-14 como se referindo a *pathê*. NUSSBAUM (1996, p. 306), diz: “Emoções são uma subclasse de *orexis*”; CATES (2003, p. 330-31). Que algumas *pathê* sejam desejos e/ou causas dos desejos é uma premissa mais provável. Ver STRIKER (1996, p. 293).

8. Esta visão remete ao comentário de Aspásio do século segundo. Ver SORABJI (1999). Para comentadores modernos, ver FREDE (1996, p. 268): emoções “podem todas ser subsumidas sob prazer ou dor como seu gênero supremo...”; ACHTENBERG (2002, p. 176); DOW (2011).

como confiança (θάρος), gentileza (πραότης), capacidade de abandonar da raiva (πράυσις), falta de vergonha (ἀναισχυντία), e gratidão (χάρις), que não parecem estar associadas ao prazer nem à dor?

Há problemas também no uso que Aristóteles faz das emoções. Nos escritos éticos, algumas emoções devem ser treinadas para atingir um ponto intermediário entre o excesso e a deficiência, e devem ser habituadas ao meio-termo entre esses dois extremos. Sem que as emoções sejam equilibradas até sua posição intermediária para cada indivíduo, virtudes éticas são impossíveis<sup>9</sup>. Das emoções discutidas na *Retórica*, várias aparecem na definição das virtudes éticas: coragem (ἀνδρεία) é um meio-termo entre o medo (φόβος) e a confiança (θάρρη, EN 1107a33-B4); gentileza (πραότης) é um meio-termo entre a irascibilidade e a deficiência de raiva (1108a3-9). Aristóteles menciona também uma classe de “disposições intermediárias nas emoções e envolvendo elas” (1108a30-31). Vergonha (αἰδώς), medo de uma reputação ruim, é um meio-termo entre a falta de vergonha e a vergonha exagerada (1108a31-35); e indignação (νέμεσις), a dor pela boa fortuna não merecida, é um meio-termo entre o vício da inveja (o sentimento de dor pela boa-fortuna alheia) e *Schadenfreude* (o sentimento de prazer pela tragédia alheia). Embora a compaixão (ἔλεος) seja contada como uma emoção (1105b23), e esteja associada ao perdão (1109b32), ela aparece entre as virtudes nos escritos éticos. Na *Retórica*, *nemesis* e *eleos* são denominados como “emoções do bom caráter” (1386b12-16).

Uma vez que as emoções não são escolhidas e nem são qualidades duradouras ou disposições, elas não são propriamente virtudes e exaurem sua utilidade cedo na análise aristotélica das virtudes, na medida em que ele reduz as respostas emocionais àquelas que são uma segunda-natureza, intermediárias, necessárias e prescritas pela razão correta<sup>10</sup>. Na *Retórica*, o estímulo das emoções está entre as três categorias de prova (ao lado da demonstração retórica e do argumento ético), mas o texto parece perturbado pelo estímulo da emoção como uma tática retórica — primeiro, aparentemente negando que ela pertence à arte da retórica, depois às avessas com a necessidade de demonstrar como emoções podem promover a *pistis* do

---

9. Ver HARDIE (1964-5/1977), para uma análise favorável; SHERMAN (1993); uma boa visão geral pode ser encontrada em HUTCHINSON (1995, p. 213-32); SHIELDS (2007/2014, p. 381-388); ANGIER (2010, p. 79-104), crítica a visão contemporânea do meio-termo ético.

10. Sobre a *razão correta* (*orthos logos*), ver e.g.: EE 1222b5-12; EN 1103b31-34, 1114b26-30, 1119a18-21, 1138b25-34; MM 1.3.4.2, 2.6.43, 2.10.1.

tipo exigido pela teoria (i.e., inspirando um estado emocional no ouvinte) e, por fim, limitando o estímulo da emoção ao epílogo do discurso. A *Poética*, que toma o estímulo ao medo e à compaixão como parte da definição de tragédia e julga a excelência dos artifícios da trama de acordo com sua habilidade de suscitar essas emoções, é o mais poderoso exemplo da ambivalência de Aristóteles com relação às emoções: o texto recruta o trágico para construir uma trama com vistas ao estímulo da compaixão e do medo apenas para definir o objetivo e prazer próprio da tragédia como uma “purificação” (*katharsis*) dessas emoções. A concretização do efeito emocional da tragédia é a própria remoção da compaixão, do medo e de “tais emoções”.

Depois de uma discussão sobre a dificuldade de definir e designar as *pathê* a um gênero como sintomáticas da ambivalência de Aristóteles, o foco muda para a assimetria entre a dor e o prazer no entendimento aristotélico das emoções (elas tendem a ser dolorosas, e o prazer, a sua restauração). Apesar de emoções certamente não serem doenças, o termo grego *pathos* está associado a *nosos* na cultura, e Aristóteles dificilmente poderia evitar tal associação. A ligação entre ambos aparece de maior ou menor modo ao longo do *corpus*; ela subjaz à definição de prazer na *Retórica* (1369b33-35) e à necessidade de *katharsis* na *Poética* (1449b27-28) e na *Política* (1341a21-42a18). As tendências comparáveis de “aqueles padecendo das paixões” e “aqueles com febre” de interpretar erroneamente os dados dos sentidos são um produto da associação entre *pathos* e *nosos* (*Insomn.* 460b9-16).<sup>11</sup> Em seguida, o status do estímulo das emoções na *Retórica* e na *Poética* e a relação entre *pathos* e *technê* se tornam o ponto focal. Ambos os textos exemplificam de modo semelhante a ambivalência de Aristóteles: a *Retórica* subordina o estímulo das emoções aos argumentos demonstrativos e éticos, enquanto a *Poética* considera a trama e o caráter mais importantes do que as emoções. Em ambos os tratados, Aristóteles se esforça para limitar a importância das emoções a um estímulo hábil delas, com o objetivo de obter os melhores efeitos cognitivos e éticos. Ele traça um curso intermediário entre as concepções de Platão e Górgias de retórica e poética.

---

11. A associação entre dor emocional e doença é um *tópos* na tragédia. Ver A. Ag. 540-42 (saúde necessária como uma “doença agradável”), 834-37 (inveja); [A.] PV 377-378 (raiva), 977-78 (ódio); E. Med. 471-72 (falta de vergonha), Hipp. 764-66 (*érôs*), Su. 423-25 (indignação); ver ainda E. Alk. 1046-48, Ion 808-11, 944, Or. 831-33, IA 981-82. Para a associação entre *pathê* e doença em Aristóteles, ver também De An. 429a7, Cat. 9b19-27, EE 1228b35-38, Resp. 479b17-27.

## Pathê e dor

Descobrir o gênero ao qual pertence o *pathos* não é uma tarefa fácil.<sup>12</sup> Em uma primeira passada de olhos, o gênero parece ser a qualidade — tendo em vista que o *pathos* é uma qualidade como negro ou alvo, doce ou amargo, “em virtude do qual é possível ser alterado” (καθ’ ἣν ἀλλοιοῦσθαι ἐνδέχεται, *Met.* 1022b15-18). O termo pode designar também uma ativação (ἐνέργειαι) ou mudanças de qualidades (1020b18-19). *Pathê* são “meios pelos quais as coisas que mudam são ditas terem sofrido uma mudança qualitativa” (καθ’ ἃ λέγονται καὶ ἀλλοιοῦσθαι τὰ σώματα μεταβαλλόντων, *Met.* 1020b11-12). Tudo o que vale para as *pathê* dos corpos vale também para as *pathê* da alma (*Phys.* 244b2-45a11), da qual a emoção é uma espécie (e.g. *Rh.* 1345a17). Na *Retórica*, Aristóteles define as *pathê* da alma como causas de mudança: “todas aquelas coisas por meio das quais mudam e diferem com relação ao seu julgamento” (ἔστι δὲ τὰ πάθη δι’ ὅσα μεταβάλλοντες διαφέρουσι πρὸς τὰς κρίσεις [...]. *Rh.* 1378b19-20). Emoções mudam, em particular, as *disposições* (διαθέσεις, em *Cat.* 8b35-9a3), que são altamente mutáveis. Oradores influenciam o juízo dos ouvintes ao mudar sua disposição.

O significado da palavra *pathos* parece se inclinar de modo precipitado em direção a uma mudança para pior: “mudanças e movimentos danosos, e danos especialmente dolorosos” (αἱ λυπηραὶ βλάβαι); “desastres e dores de grande magnitude são chamadas *pathê*” (ἔτι τὰ μεγέθη τῶν συμφορῶν καὶ λυπηρῶν πάθη λέγεται. *Met.* 1022b15-21). As *pathê* têm um parentesco com a dor (λύπη); *pathê* dolorosas são o foco da análise de Aristóteles na *Retórica*, nos tratados éticos, e na *Poética*; além de responderem pela vasta maioria dos exemplos de *pathê*.<sup>13</sup>

*Pathos* não é uma qualidade de um corpo ou alma, uma vez que o sentido primário de o *qualitativo* (τὸ ποιόν) é a diferença específica da essência de uma classe (*Met.* 1020a33-1020b8, 14-18). *Pathê* não pode realizar esta

12. Ver RORTY (1984); SIHVOLA (1996, p. 107-114); SORABJI (1999).

13. Dez *pathê* são dolorosas (*epithumia*, *thumos*, raiva, medo, compaixão, vergonha, indignação, inveja, rivalidade, saudade); quatro são prazerosas (alegria, amizade, prazer com a má sorte alheia, prazer com a boa sorte alheia), somente uma pode ser prazerosa ou indolor (prazer com a punição devida de alguém). Sete não podem ser associadas de modo seguro ao prazer ou à dor: confiança, gentileza, ódio, acalmar da raiva, falta de vergonha, gratidão. Que três das cinco emoções prazerosas não tenham nomes e precisem receber um de Aristóteles (e.g. ἐπιχειρηκακία, *Schadenfreude*) sugere que não tinham uma grande importância social.

função, pois “cada *pathos*, a medida que cresce, causa um desvio da essência; mas a diferença não é algo deste tipo” (πᾶν γὰρ πάθος μᾶλλον γινόμενον ἕξιστησι τῆς οὐσίας, ἢ δὲ διαφορὰ οὐ τοιοῦτον. *Top.* 145a3-5). As diferenças específicas preservam a essência das substâncias que diferenciam (145a5-12). As *pathê* são propriedades de substâncias que sofrem alteração enquanto sofrem alteração (*Met.* 1020b11-12, citado acima). A virtude (ἀρετή) e o vício (κακία) têm uma parte nas “modificações” (παθήματα) envolvidas no processo da mudança: eles diferenciam entre movimentos e atividades, bem como bom e mau nas atividades, ações e sofrimentos bons e ruins (1020b8-25). Os tratados éticos de Aristóteles operam com essa ideia de *pathê* e *pathêmata*, na medida em que são relevantes para o caráter. Virtude e vício são qualidades duráveis (*hexeis*) que diferenciam o caráter bom e o ruim; as *pathê* podem nos mover, mas não podem ser predicadas como boas ou ruins (com as exceções da falta de vergonha, *Schadenfreude*, e da inveja); qualidades acidentais — e.g. quando, com quem, em que circunstância, com que intensidade e por quanto tempo — é que podem ser predicadas desse modo. (*EN* 1105b19-06a13). Como Aristóteles diz na *Metafísica*, “bom e mau indicam qualidades no caso dos seres vivos, especialmente naqueles que tem o poder de deliberar sobre as coisas que estão sob seu controle (*proairesis*)” (μάλιστα δὲ τὸ ἀγαθὸν καὶ τὸ κακὸν σημαίνει τὸ ποιὸν ἐπὶ τῶν ἐμψύχων, καὶ τούτων μάλιστα ἐπὶ τοῖς ἔχουσι προαίρεσιν, *Met.* 1020b23-25). O gênero da virtude é a *hexis*; a escolha racional e o desejo deliberado (*proairesis*) surgem da *hexis* (ἡ ἠθικὴ ἀρετὴ ἕξις προαιρετικὴ, *EN* 1129a32-33; ἡ δὲ προαίρεσις ἀφ’ ἕξεως, 1157b31). Elas estão relacionadas às *pathê*, mas são distintas delas. As *pathê* não podem ser racionalmente escolhidas, pois nós não podemos desejá-las ou escolhê-las racionalmente como meios ou fins de uma vida virtuosa (1106a2-4).

São as *hexeis*, então, em vez das *pathê*, que indicam a qualidade dos objetos e dos seres vivos; elas são aquilo em virtude do que as substâncias sofrem alteração. *Pathê* são qualidades apenas em um sentido qualificado. Algumas *pathê* são efeitos de propriedades sensíveis experimentadas por meio do tato e do paladar, “qualidades afetivas” (παθητικαὶ ποιότητες), tais como a doçura e o calor: “em virtude de cada uma das qualidades mencionadas serem uma causa eficiente de um *pathos* com relação aos sentidos, elas são chamadas de qualidades afetivas” (τῷ δὲ κατὰ τὰς αἰσθήσεις ἐκάστην τῶν εἰρημένων ποιότητων πάθους εἶναι ποιητικὴν παθητικὰ ποιότητες λέγονται. *Cat.* 9a36-b10). Aristóteles utiliza um tipo diferente de objeto

e de etiologia para exemplificar como as cores também são qualidades afetivas. Elas surgem “de um *pathos*” e mudam “por causa de um *pathos*” (9b10-14). Esse *pathos* é uma emoção. Uma pessoa cora ou fica pálida ao sentir vergonha (αἰσχυνθεῖς) ou medo (φοβηθεῖς). Mas essas cores não são qualidades, elas também são *pathê*. Pessoas tímidas ou medrosas não são rosadas ou pálidas. Qualidades são parte de uma constituição natural ou características adquiridas que persistem no tempo; elas são *hexeis* (9b13-27). Por oposição, “Tantas quantas forem facilmente removíveis ou rapidamente restauradas são chamadas de *pathê*” (ὅσα δὲ ἀπὸ ῥαδίως διαλυομένων καὶ ταχὺ ἀποκαθισταμένων γίγνεται πάθη λέγεται. 9b28-29). As *pathê* são mudanças de curto prazo que em instâncias paradigmáticas causam uma aberração de um estado natural ou prazeroso.

Esse é um ponto excepcionalmente importante. Aristóteles traça uma linha divisória semelhante em seu tratamento das “qualidades afetivas e *pathê* relativas à alma” (κατὰ τὴν ψυχὴν παθητικαὶ ποιότητες καὶ πάθη. *Cat.* 9b33-35). Estas derivam “de determinadas *pathê*” no processo de geração e se tornam, com o tempo, qualidade. Duas dessas “qualidades afetivas” são a loucura (μανικὴ ἔκστασις) e a raiva (ὄργη) — apesar de que, estritamente falando, raiva e loucura são *pathê* que formam *hexeis* com o tempo. Características não naturais adquiridas também podem ser qualidades, se forem “difíceis de abandonar ou difíceis de mover em geral” (10a3-5). Mas se uma pessoa estiver com dor ou mais irritável do que o habitual (εἰ λυπούμενος ὀργιλώτερός ἐστιν. 10a7-10), isso se qualifica como um *pathos*: “tantas coisas quanto surgirem de condições rapidamente assentadas são chamadas *pathê*” (ὅσα δὲ ἀπὸ ταχὺ καθισταμένων γίγνεται πάθη λέγεται. 10a6). Tratadas como desvios de curta duração de um estado bom, as *pathê* podem ser removidas rapidamente ou “acalmadas” (*HA* 634a38-b1; *Pol.* 1342a4-15; cf. fr. 81). Há uma trajetória direta entre esse entendimento de *pathê*, a definição de prazer na *Retórica* e o tratamento da compaixão, do medo e da *katharsis* na *Poética*.

Platão considerava as emoções como sendo uma mistura de prazeres e dores — raiva, medo, anseio, compaixão, desejo, rivalidade e inveja — e como propriedades da alma (*Filebo* 47d5-48c1; cf. *Gorg.* *Hel.* 11.14). Aristóteles considera as *pathê* da alma como também sendo *pathê* do corpo:

ἔοικε δὲ καὶ τὰ τῆς ψυχῆς πάθη πάντα εἶναι μετὰ σώματος, [...] ἅμα γὰρ τούτοις πάσχει τι τὸ σῶμα, [...] δῆλον ὅτι τὰ πάθη λόγοι ἐνυλοὶ εἰσιν. (*de An.* 403a16-19, 25)



Parece, de fato, que todas as *pathê* da alma existem com o corpo, [...] pois o corpo também é afetado de algum modo em conjunto com elas [...]. Está claro que as *pathê* são determinações da matéria.

A esse respeito, o subconjunto das *pathê* que são *emoções* não se difere do subconjunto composto por *percepção, imaginação, memória e pensamento*, pois todos envolvem corpo e alma.<sup>14</sup> Contudo, a expressão *determinações da matéria* — se essa for a tradução correta para λόγοι ἔνυλοι<sup>15</sup> — se refere especificamente ao subconjunto das *emoções*; se a alma induz mudanças corpóreas em todas as instâncias de *pathê*, então *pathê* como *emoções* devem ser uma instância exemplar. Aristóteles conclui que as *pathê* estão imbricadas no corpo segundo uma consideração sobre a raiva e o medo (403a16-b19). Estímulos claros e poderosos podem resultar em nenhuma das duas *emoções*, enquanto provocações pequenas e opacas podem catalisar um sentimento de raiva descontrolada e “mesmo não havendo ocorrido nada de temível, as pessoas experimentam o sentimento de quem tem medo” (μηθενός γὰρ φοβεροῦ συμβαίνοντος ἐν τοῖς πάθεσι γίνονται τοῖς τοῦ φοβουμένου, 403a19-24; cf. Pl. *Phlb.* 40d7-e4).<sup>16</sup> O fato de que as *pathê* possam existir como *emoções*, independentemente de um estímulo e de modo desproporcional em sua magnitude, indica suas implicações com o corpo.

As implicações perceptíveis das *emoções* com o corpo exigem dois tipos de definições delas. Um fisiólogo definiria *orge* — a *emoção* prototípica de Aristóteles — como a “ebulição do sangue e calor em torno do coração”

---

14. Cf. *De An.* 403a9-b19, 407b29-8b29, 432b27-32, 436a6-11, em que Aristóteles fala de maneira diversa sobre as *emoções* (raiva, confiança, gentileza, medo, compaixão, alegria, amor, ódio) *epithumia*, prazer, e dor, *thumos*, “percepções em geral”, *phantasia*, memória e pensamento como compartilhados entre corpo e alma. E fala com a maior certeza sobre as “*pathê* da alma” no sentido de *emoções* e *desejos* que perceptivelmente mudam o corpo, no *De anima* e em outras obras (e.g. *EN* 1147a14-17). Ver ainda *de Sens.* 436a6-b8 e *Phgn.* 800a1-14.

15. HICKS (1907, p. 7) traduz *pathê* por *atributos*: “os atributos são [...] formas e noções concretizadas na matéria”. “Enmattered accounts” é a tradução que encontramos em Barnes (1984/1995) e que prevalece hoje entre os comentadores; ver e.g. JOHANSEN (2012, p. 151). HETT (1958) traduz como “formulae in matter”. Ambas veem a expressão como representando descrições ou definições das *emoções*. KONSTAN (2006, p. 44) traduz como “reasonings set in matter”, tratando a expressão como relativa às *emoções*, em vez de sua explicação. NUSSBAUM/PUTNAM (1992, esp. 42-45) aparentemente usam a tradução de HETT para incorporar significados subjetivos e objetivos.

16. Ver JOHANSEN (2012, p. 150-57).

(*De An.* 403a31). Essa consideração foi tomada no sentido de sugerir que “condições materiais particulares são suficientes e até mesmo necessárias para afecções particulares da *psychê*”.<sup>17</sup> O dialético, contudo, definiria a raiva como “desejo (ὄρεξις) de retaliação ou algo do tipo” (403a30-31). Se Aristóteles considera estados cognitivos como causas eficientes para emoções — ebulição do sangue em torno do coração é uma reação à percepção de uma afronta —, então a alma induz movimentos no corpo.<sup>18</sup> Enquanto “afecções da alma” (τὰ τῆς ψυχῆς πάθη), as emoções causam mudanças perceptíveis no corpo, por oposição, digamos, aos pensamentos, memórias e imaginação que produzem mudanças indetectáveis (e.g. *MA* 701b22-02a7). As pessoas que experimentam uma emoção sofrem uma mudança corporal perceptível; o dialético e o fisiólogo podem, ambos, definir a causa. Isso diferencia a emoção das outras classes de *pathê*. Mais especificamente, emoções como raiva, medo, compaixão, confiança e vergonha esquentam e esfriam o corpo e suas partes, mudando a distribuição de sangue e ar, aumentando a frequência cardíaca, precipitando a evacuação e o esvaziamento da bexiga, induzindo retração, enchimento e ejaculação dos genitais, produzindo sede, vermelhidão nos olhos, face e orelhas, tornando a pele pálida e lívida, induzindo tremores na voz e nas mãos e evocando lágrimas (*Cat.* 9b30-32; *MA* 701b33-702a7; [Arist.] *Pr.* 877a24-32, 888a13-22, 947b12-49a20, 954b8-14, 961a8-15; *Phgn.* 808a33-b2, 812a35-37 cf. *Pl. Tim.* 70a2-c1; fr. 243 Rose).<sup>19</sup> Sintomas transitórios percebidos ou sentidos no corpo são “qualidades afetivas” e indícios de fenômenos classificáveis como *pathê* da alma: estados que são facilmente removíveis e rapidamente restaurados. (*Cat.* 9a29-10a10; *Metaph.* 1022b15-21, discutida acima). A predominância da dor nas *pathê* consideradas emoções também as distingue de outras espécies de *pathê*, tais como percepção, *phantasia*, memória e expectativa, que Aristóteles associa ao prazer (*Rh.* 1369b-70a10; ver *EN* 1154b5-9 para o ponto de vista do fisiólogo). Sintomas afetivos no corpo e emoções dolorosas são como “mão e luva”. Tal como Aristóteles diz com relação aos sintomas de corar diante da vergonha dolorosa e do empalidecer de medo diante do

17. EVERSON (1995, p. 186).

18. Sobre a discussão da cognição como causa eficiente das emoções, ver FORTENBAUGH (1975/2002, p. 45). Cf. NUSSBAUM (1996, p. 310-11). Sobre a raiva como percepção de uma ofensa indevida, ver *Rh.* 1378a30-32, 1379b10-12; *Top.* 127b30-32, 151a14-19, 156a27-b3.

19. Cf. FORTENBAUGH (1975/2002, p. 42, n.2).

prospecto da morte: “ambos parecem ser corpóreos, o que parece ser um indício de um *pathos* ao invés de uma *hexis*” (EN 1128b14-15).

As *pathê*, então, pendem em direção à dor: sete das quinze emoções discutidas na *Retórica* são dolorosas.<sup>20</sup> Mais da metade das emoções prazerosas não tem nomes. Isso sugere que a afinidade entre *pathos* e dor surge em função do contexto cultural mais amplo. Aristóteles tem dificuldade de ligar o prazer às *pathê*. Emoções prazerosas não são *prazeres* designados como *hêdonai* e seus sintomas físicos são menos pronunciados. A emoção sem nome oposta à indignação (*νέμεσις*, a dor pela boa sorte não merecida), isto é, o prazer pelo fracasso ou punição merecidos não envolvem prazer; a mera ausência da dor é suficiente (*ἡσθήσεται ἢ ἄλπος ἔσται... οὐδεὶς ἂν λυπηθείη χρηστός*. 1386b25-29). Aristóteles considera a emoção sem nome do comprazimento pela boa sorte alheia como requisito para uma pessoa moralmente boa (1386b30-34). Similarmente, *Schadenfreude* é um *pathos* que diz respeito ao caráter ruim e uma atividade de uma *hexis* viciosa. Contraste, então, com as emoções dolorosas: elas são inconfundivelmente dolorosas, e produzem perturbações na alma e no corpo. *Perturbação* (*ταραχή*) é parte da definição de *medo* (*φόβος* em *Rh.* 1382a31, 1386b23; cf. EN 1117a19, 31) e *vergonha* (*αἰσχύνη* em *Rh.* 1383b13); *inveja* (*φθόνος*) é uma “dor perturbadora” (*λύπη... ταραχώδης* em 1386b18). A pessoa gentil (*πρᾶος*), querendo ser “imperturbável (*ἀτάραχος*) e não guiada pelo *pathos*...” tem raiva apenas nas circunstâncias e pela duração que a razão comanda (EN 1125b33-36). Emoções prazerosas não equilibram emoções perturbadoras em frequência ou intensidade. Elas não causam desvio de uma essência, natureza ou disposição; ao contrário, elas são atividades de *hexeis* virtuosas ou viciosas. E isso está em harmonia com a definição de prazer articulada na *Ética Nicomaqueia* VII: “mas deve ser dito, sobretudo, que o prazer é uma atividade de uma *hexis* natural” (*ἀλλὰ μᾶλλον λεκτέον ἐνέργειαν τῆς κατὰ φύσιν ἔξεως*, EN 1153a14).

Aristóteles é ambíguo sobre a relação entre dor, prazer e emoção. Na *Retórica*, *pathê* são coisas “que prazer e dor seguem” (*οἷς ἔπεται λύπη καὶ ἡδονή*, 1378a20-21). Essa definição serve para a raiva, um desejo doloroso de vingança, que inclui o prazer de fantasiar sobre a vingança (*Rh.* 1378b1-10; cf. *EE* 1229b31-31), e de alcançá-la (EN 1117a6-8, 1126a21-22). Se essa

---

20. Raiva: *Rh.* 1378a30-32; 1379a11-12, b19; 1380a14-16, b1-5; 1382a8-12; medo: 1382a21-25, 1386a20-24; vergonha: 1383b12-15; compaixão: 1385b13-16; indignação: 1386b11, 1387a18-21; inveja: 1386b16-20, 1387b22-26; rivalidade: 1388a31-36.

definição servir para sentimentos amigáveis (τὸ φιλεῖν, φιλία) — e eu não acredito que seja o caso —, então, serviria de um modo distinto, pois “as dores e os prazeres são indícios do desejo racional” ([...] τῆς βουλήσεως σημεῖον αἱ λύπαι καὶ αἱ ἡδοναί. *Rh.* 1381a3-7) pelo bem de outra pessoa, mas a emoção em si mesma é “querer para alguém aquilo que pensamos ser uma coisa boa, por causa desse alguém e não por causa de nós, e pôr isso em prática de acordo com nossa capacidade” (τὸ βούλεσθαι τινὶ ἃ οἶεται ἀγαθὰ, ἐκείνου ἔνεκα ἀλλὰ μὴ αὐτοῦ, καὶ τὸ κατὰ δύναμιν πρακτικὸν εἶναι τούτων. 1380b36-81a1; cf. *EN* 1155b29-31).<sup>21</sup> Gratidão pode derivar da satisfação das necessidades físicas violentas e dolorosas de alguém (1385a19-33); mas Aristóteles não associa prazer algum à emoção.

Os tratados éticos utilizam uma linguagem distinta. Na *Ética Nicomaqueia*, *pathê* são experiências “geralmente seguidas por prazer ou dor” (ὄλως οἷς ἔπεται ἡδονὴ ἢ λύπη. *EN* 1105b23). Na *Ética Eudêmia*, as *pathê* são “em geral experiências, ao menos no mais das vezes, seguidas por prazer ou dor perceptíveis” (ὄλως οἷς ἔπεται ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ ἡ αἰσθητικὴ ἡδονὴ ἢ λύπη καθ’ αὐτά. *EE* 1220b14-16). Esta última definição de *pathê* acomoda emoções como ódio ou inimizade (μῖσος/ἔχθρα) que não são acompanhadas por dor (*Rh.* 1382a12-14; cf. *Pol.* 1321b32-34). Confiança, como observado acima, permanece não relacionada ao prazer ou à dor em sua análise (1383a13-b10), assim como o acalmar da raiva (πραῦσις, 1380a6-b34) e a falta de vergonha (1380a19-21, 1383b11-15, 1385a14-15). *Pathê* são fenômenos de curta duração que surgem de condições facilmente assentadas ou restauradas, mas Aristóteles tem dificuldade em mostrar que emoções não dolorosas são transitórias. Ódio, por exemplo, não tem fim; ele não tem uma cura (ἀνίατον, *Rh.* 1382a8). Se o sentimento de amizade é agradável, quando ele termina? Se a gratidão é prazerosa, ela termina no momento do acerto da dívida? No caso das emoções dolorosas, o término é claro: a dor cessa quando a alma retorna para uma condição perceptivelmente estabilizada; e este estado estável é o prazer.

---

21. COOPER (1996/1999, p. 244 e 253, n.7) e STRIKER (1996, p. 30, n.13), justificam adequadamente a inclusão de *to philein* entre as *pathê*. DOW (2011, p. 53-55), rejeita *philia* como um *pathos* e acredita que Aristóteles a inclua por ser central à arte da retórica. Entretanto, o capítulo enfatiza como conquistar a boa vontade de um grupo e também como retratar alguém como odiável ao inverter os sinais de *philia*.

Ἵποκείσθω δὴ ἡμῖν εἶναι τὴν ἡδονὴν κίνησιν τινα τῆς ψυχῆς καὶ κατάστασιν ἀθρόαν καὶ αἰσθητὴν εἰς τὴν ὑπάρχουσαν φύσιν, λύπην δὲ τοῦναντίον. (*Rh.* 1369b33-35).<sup>22</sup>

Admitamos que o prazer é um certo movimento da alma e um regresso total e sensível ao seu estado natural, e que a dor é o contrário.<sup>23</sup>

Dor e *pathê* são movimentos estruturalmente semelhantes para fora de um estado natural ou essencial para um organismo, sendo que o prazer é o contrário, isto é, um movimento em direção à restauração do *status quo ante*, da condição original ou habitual. “Dor”, observa Aristóteles, “descola e arruína a natureza daquele que a sente; mas o prazer não faz nada do tipo” (καὶ ἡ μὲν λύπη ἐξίστησι καὶ φθείρει τὴν τοῦ ἔχοντος φύσιν, ἡ δὲ ἡδονὴ οὐδὲν τοιοῦτο ποιεῖ. *EN* 1119a23-24). A concepção aristotélica das emoções revolve ao redor da dor. Seu pressuposto é de que os estímulos provocam emoções dolorosas, e que o prazer é o resultado da privação ou cessação desse estímulo: “o que causa dor em uma pessoa quando surge ou subsiste, também causa prazer quando ausente ou quando deixa de ser” (ἐφ’ ᾧ γὰρ τις λυπεῖται γιγνομένῳ καὶ ὑπάρχοντι, ἀναγκαῖον τοῦτον ἐπὶ τῇ στερήσει καὶ τῇ φθορᾷ τῇ τοῦτου χαίρειν. *Rh.* 1386b34-87a1-3). O prazer alimenta a raiva à medida que uma pessoa irada imagina a vingança (*Rh.* 1378a8-10); mas a realização efetiva da vingança põe um fim na emoção e indica prazer: “vingança põe um fim à raiva, causando prazer ao invés de dor” (ἡ γὰρ τιμωρία παύει τῆς ὀργῆς, ἡδονὴν ἀντὶ τῆς λύπης ἐμποιοῦσα, *EN* 1126a22-23; cf. 1117a7). A vingança ou a justiça é a “cura” da raiva que, ao contrário do ódio, é “curável com o tempo” (*Rh.* 1382a7-8; cf. 1374b30-33, 1380a15-19). O prazer *remedeia* as emoções dolorosas, restaurando um estado ordenado e natural, que é a marca do prazer. “E o prazer,” ressalta Aristóteles, “está

---

22. Sobre o tratamento platônico desta definição (*Plb.* 31d1-32b7) e sobre o prazer como “prazer corretivo”, ver FREDE (1996); cf. STRIKER (1996, p. 288). Sobre a hipótese platônica de Aristóteles sobre o prazer, e sua rejeição dela como o prazer essencial, e seu desenvolvimento de dois conceitos de prazeres não corretivos, primeiro como atividade (ἐνέργεια), depois como perfeição da atividade, ver WOLFSDFORF (2013, p. 103-14). GOSLING/TAYLOR (1982, p. 194-99), considera esta definição como uma visão plausível do prazer adequada aos entimemas, não sendo, porém, a visão do próprio Aristóteles; cf. COPE (1867, p. 234-39); GRIMALDI (1980, p. 243-46). Ver também DOW (2011, p. 62-71). 23. Nota do tradutor: foi usada a versão para o português de ALEXANDRES JUNIOR, M.; FARMHOUSE, A.P. NASCIMENTO, A. *Retórica de Aristóteles*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

mais no repouso do que no movimento” (καὶ ἡδονὴ μᾶλλον ἐν ἡρεμίᾳ ἐστὶν ἢ ἐν κινήσει. *EN* 1154b27-28).

A raiva é um desejo; e está claro que algumas emoções são desejos. Obter um objeto do desejo é agradável; no entanto, outras emoções dolorosas também têm um componente desiderativo. Aristóteles destaca que “a pessoa com dor deseja algo” (ἐφίεται γὰρ τινος ὁ λυπούμενος. *Rh.* 1379a12). Tomemos o exemplo do medo. Aristóteles o define na retórica como “uma certa dor ou perturbação oriunda de uma imagem mental de destruição iminente ou de prejuízo doloroso” (ἔστω δὴ ὁ φόβος λύπη τις ἢ παραχρῆμα ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ. 1382a21-22). Para pessoas medrosas, o objeto da *orexis* é segurança e preservação, que são uma pré-condição para essa emoção: “é necessário que alguma esperança ou segurança estejam disponíveis para aquilo com relação ao que eles sofrerão” (ἀλλὰ δεῖ τινα ἐλπίδα ὑπεῖναι σωτηρίας, περὶ οὗ ἀγωνῶσιν, 1383a5-6). A segurança parece distante, mas não pode desaparecer completamente. A tendência do medo de fazer com que seu sujeito delibere — a deliberação não pode ser relativamente a algo perdido ou impossível (1383a6-8) — é uma prova de que a esperança de segurança é necessária para o medo. A classe dos objetos temíveis é o perigo (κίνδυνος), que Aristóteles define como a “aproximação daquilo que é temível” (1381a32-33). Aristóteles afirma que “uma pessoa em perigo e outra com dor desejam” (καὶ γὰρ ὁ κινδυνεύων ἐπιθυμεῖ καὶ ὁ λυπούμενος, 1385a24-25). Uma pessoa com medo procura evitar o perigo; e o objeto buscado é a segurança. A busca e a fuga estão ligadas a uma única *orexis* e à razão como uma afirmação ou negação (*EN* 1139a21-26; cf. 1116a27-29; *De An.* 431a12-14).<sup>24</sup> O fim da emoção é o desaparecimento de sua causa, o perigo: “as pessoas tremendo e pálidas de medo imediatamente voltam a si depois que se encontram livres de perigo” (ἐν τῷ φόβῳ τρέμοντες καὶ ὠχρῶντες, ἀφέντες τοῦ κινδύνου, παραχρῆμα οἱ αὐτοὶ γίνονται. *Prob.* 888a13-15). Tal como no caso da raiva e do ódio, o objeto de comparação é a doença: o consumo de uma pequena quantidade de comida imediatamente elimina a fome voraz do sistema, assim como a remoção do objeto do medo remove o medo e seus sintomas corpóreos (888a15-22).

É inegável que, quando Aristóteles postula um conceito de prazer que excede as necessidades e os apetites do corpo, ele o relega a um conceito de prazer de segunda ordem. O prazer como remédio é um prazer acidental

---

24. Cf. ENGBERG-PEDERSEN (1983, p. 136-38).

(EN 1152b31-35, 1154b16-20), mas não essencialmente ou por si. O problema principal com um conceito desse tipo é sua dependência do conceito de dor anterior. A *Magna Moralia* lida melhor com a questão, ao afirmar que “a dor é uma falta, mas nos dizemos que o prazer é anterior à dor e sem dor; conseqüentemente, prazer não seria uma restauração de uma falta, pois nada está faltando no caso de tais prazeres”. (MM 2.7.10). Os dois conceitos de prazer desvelados na *Ética Nicomaqueia* relegam os prazeres da restauração à condição de *kata symbebêkos*; mas eles não afetam a visão de Aristóteles do prazer e da dor nas *pathê* na *Retórica* e na *Poética*. Tais prazeres são acidentais à restauração.

A filosofia de Aristóteles é avessa à dor. A *Ética Nicomaqueia* insiste em uma antítese entre prazer e dor como bom e mau (1153b1-4; 1172b18-23); no que tange ao corpo, o meio-termo relativo aos prazeres é bom, mas toda dor é má (1154a15-21). A natureza do animal busca o prazer e foge da dor; ainda sim, é mais difícil, e por isso mais louvável, resistir à dor do que se abster dos prazeres (EN 1117a34-35). Ao contrário do prazer, a dor tem afinidades com a força. Aristóteles não endossa a proposição de que “se algo é doloroso, é forçado, e se é forçado, é doloroso” (EE 1223b32). Mas, como um movimento a partir do repouso e que é contrário à natureza, a emoção dolorosa é um tipo de violência. (*Phys.* 254a9-10: “não haverá aumento nem movimento violento, a menos que algo em repouso seja movido contra sua natureza” οὐτε γὰρ αὐξησις οὔθ’ ἡ βίαιος ἔσται κίνησις, εἰ μὴ κινήσεται παρὰ φύσιν ἡρεμοῦν πρότερον). E comparada à covardia, Aristóteles diz que a incontinência é “mais voluntária” (μᾶλλον ἐκούσιον), “pois uma é por conta do prazer, e a outra por conta da dor; o primeiro deve ser escolhido, o último evitado” (EN 1119a21-25). A disposição do covarde é indolor; mas os atos individuais de covardia, tais como despojar das armas e dar as costas, que são realizados sob a pressão do medo que aliena o covarde da natureza humana, “parece ser forçado” (δοκεῖ βίαια εἶναι, 1119a30-31).

Força e persuasão, *bia* e *peithô*, formam um par de opostos canônicos na cultura grega e em Aristóteles (EE 1224a15-b5; *Pol.* 128627-30). Se concedermos que Aristóteles trata as *pathê* como mudanças não racionais qualitativas e qualificadas da alma que produzem sintomas (“qualidades afetivas”) no corpo, e distanciam sujeitos humanos de sua natureza, e culminam em prazer e na restauração de um estado natural ou de equilíbrio, então há conseqüências para a arte da retórica. Examinamos esse tema, portanto, no que segue.

## “Corpo da prova”: *technê* e *pathê* na retórica

O “método técnico” (ἔντεχνος μέθοδος) de Aristóteles da retórica envolve *pisteis*, provas ou bases para uma crença e meios de persuasão racional: demonstração retórica (argumentos dedutivos, entimemas; argumentos indutivos, paradigmas), caráter e emoção (1356a1-7, 16-33; 1377b20-78a5; 1403b6-14).<sup>25</sup> A teoria aristotélica da retórica incorpora todas as três *pisteis*. Sua definição mais completa das *pathê* e sua análise delas como uma forma de *pistis* aparece no Livro II da *Retórica* (1378a19-1388b30). Como notado acima, emoções causam modificações nas disposições das pessoas que as mudam com relação a seus juízos (ἔστι δὲ τὰ πάθη δι’ ὅσα μεταβάλλοντες διαφέρουσι πρὸς τὰς κρίσεις, 1378a19-20). Ainda assim, é de certo modo surpreendente para os leitores da *Retórica* I.1 que Aristóteles considere o apelo às emoções como parte da *technê* da retórica, pois ele aparentemente o exclui do gênero da *pistis* e, desse modo, da arte da retórica:<sup>26</sup>

νῦν μὲν οὖν οἱ τὰς τέχνας τῶν λόγων συντιθέντες οὐδὲν ὡς εἰπεῖν πεπορίκασιν αὐτῆς μόριον (αἱ γὰρ πίστεις ἔντεχνόν εἰσι μόνον, τὰ δ’ ἄλλα προσθήκαι), οἱ δὲ περὶ μὲν ἐνθυμημάτων οὐδὲν λέγουσιν, ὅπερ ἔστι σῶμα τῆς πίστεως, περὶ δὲ τῶν ἔξω τοῦ πράγματος τὰ πλείστα πραγματεύονται· διαβολὴ γὰρ καὶ ἔλεος καὶ ὀργὴ καὶ τὰ τοιαῦτα πάθη τῆς ψυχῆς οὐ περὶ τοῦ πράγματός ἐστιν, ἀλλὰ πρὸς τὸν δικαστήν· (*Rh.* 1354a11-18).

Ora, os que até hoje compuseram tratados de retórica ocuparam-se apenas de uma parte dessa arte; pois só os argumentos retóricos são próprios dela, e todo o resto é acessório. Eles, porém, nada dizem dos entimemas, que são afinal o corpo da prova, antes dedicam a maior parte dos seus tratados a

25. Ver GRIMALDI (1980, p. 349-56) para uma discussão detalhada do termo *pistis* na *Retórica*.

26. SOLMSEN (1929, p. 223, p. 225), identifica o problema como uma inconsistência cronológica e um reflexo da mudança de posição da parte de Aristóteles; cf. Kennedy (1991) 26-28: *Rh.* I.1 teria sido composta em uma época diferente e para uma audiência distinta. A maioria argumenta contra a contradição ou tenta resolver a tensão. GRIMALDI (1980, p. 7-10), define o problema como uma falha de abordar o problema particularmente como apelo às emoções, mas o problema não pode ser tão facilmente separado, como argumentado abaixo; cf. COOPER (1996/1999). ENGBERG-PEDERSEN (1996, p. 126) argumentam que as falhas morais e intelectuais da audiência tornam a retórica “austera” descrita em I.1, impossível de praticar, mas, ainda assim, tomam a essência da retórica como demonstrativa; ver ainda, FREDE (1996, p. 264-65); DOW (2007), que argumenta em favor de *Rh.* 1354a16-18 como uma crítica a Trasímaco.



questões exteriores ao assunto; porque o ataque verbal, a compaixão, a ira e outras paixões da alma semelhantes a estas não afectam o assunto, mas sim o juiz. (Trad.: Manuel Alexandre Júnior e Paulo Farmhouse Alberto)

Os retóricos não escrevem virtualmente nada sobre a arte da retórica, que consiste em provas, porque se concentram no apelo às emoções (i.e., emoções dolorosas), ignorando o assunto mais relevante em favor da tentativa de induzir um estado emocional nos jurados. Uma vez que valoravam excessivamente elementos dirigidos “aos jurados”, os predecessores de Aristóteles eram incapazes de formular princípios de persuasão capazes de ser qualificados como *technê*. Em particular, falharam em compreender o objeto próprio (πρᾶγμα) da oratória, rudemente ignorando o “corpo de prova” (σῶμα τῆς πίστεως, 1354a15; 1354b16-22) — entimemas.<sup>27</sup> Eles elaboraram acessórios (προσθήκαι) à arte da retórica (1354a13-14), tais como os conteúdos de um prêmio, narrativa, e outros elementos formais. Em vez de articularem sua ordem e utilidade no argumento, eles miravam cada elemento em excitar emoções nos jurados (1354b16-19). Aristóteles descreve emoções dolorosas como “distorcendo” (διαστρέφειν) os jurados (1354a24-26).<sup>28</sup> Prazer e dor obscurecem seu julgamento, “de modo que eles não mais podem observar a verdade adequadamente” (ὥστε μηκέτι δύνασθαι θεωρεῖν ἰκανῶς τὸ ἀληθές, 1354b8-11). Se colocar ouvintes em um determinado estado emocional for suficiente para a persuasão retórica, os predecessores de Aristóteles oferecem um equivalente de uma reta curva (1354a25-26). Um foco exclusivo no apelo às emoções é uma perversão da retórica.

Isto é parcialmente ético: o foco exclusivo em provocar emoções resulta em uma equação errônea entre retórica e oratória forense (1354b26-27; 1355a19-20). Esse erro diminui o valor da oratória, pois “a atividade da oratória deliberativa é melhor e mais política” e, de fato, “menos desonesta” (ἥττον ἔστι κακοῦργον) do que a atividade da oratória forense. A oratória deliberativa é “em maior medida orientada pelo interesse comum” (κοινότερον, em 1354b29) e tem regras mais estritas de relevância (1354b26-27), mas os

---

27. Sobre a metáfora do corpo, ver GRIMALDI (1980, p. 8-9); para os entimemas, ver BURNYEAT (1996); sobre a validade dúbia da argumentação oferecida na *Retórica* e a dificuldade imposta pelos concursos retóricos no valor de verdade da demonstração retórica, ver WARDY (1996b).

28. Prazer e dor (EN 1140b13-16) e falha moral (1140b13-16) exercem um efeito de distorção na deliberação prática.

teóricos focados em provocar emoções mantiveram silêncio sobre elas (1354b22-26). Leis mal elaboradas, similarmente, permitem aos litigantes dirigir-se a coisas sem relevância e tornam possível práticas e teorias vulgares (1354a11-21; cf. 1355a1-3), inclinando a atenção dos retóricos em direção à oratória forense (1355a19-20). A oratória forense concerne a assuntos de outras pessoas, estimula respostas movidas pelo interesse próprio dos jurados e pode degenerar em uma escuta meramente agradável na qual os jurados não alcançam uma *krisis*, mas meramente se rendem aos litigantes (1354a31-35). Que os predecessores de Aristóteles tenham negligenciado a “excelência moral do orador” (ἐπιείκεια τοῦ λέγοντος), que também é uma espécie de persuasão (1356a11-12), oferece ainda outro testemunho de suas falhas. Diferentemente da oratória deliberativa, que envolve “nada além de demonstrar que algo é o caso”, oratória forense necessita “ganhar o ouvinte” (ἀναλαβεῖν τὸν ἀκροατήν, em 1354b31-33).

Se o discurso “concernente ao assunto” é antitético à retórica “direcionada ao júri”, então as demonstrações retóricas são opostas à excitação das emoções. Tal como a excitação das emoções, a dicção e o estilo verbal (λέξις) são “matérias direcionadas aos ouvintes”. Quando Aristóteles descreve *lexis*, ele diz que “todas estas coisas são *phantasia* e dirigidas ao ouvinte” ([...] ἀλλ’ ἅπαντα φαντασία ταῦτ’ ἐστί, καὶ πρὸς τὸν ἀκροατήν. 1404a11-12). O “estilo *patético*” (παθητικὴ λέξις), por exemplo, produz inferências falsas e pode causar emoções devastadoras que causam perplexidade (1408a16-25, b11-18). A performance (ὑπόκρισις) tem poder enorme nas disputas teatrais e políticas e responde por quase todas as vitórias nesses âmbitos (1403b20-04a1). Aristóteles explica o poder deste elemento “vulgar” (φορτικόν, 1403b36-1404a1), fazendo referência à “deficiência intelectual e moral dos cidadãos” (διὰ τὴν μοχθηρίαν τῶν πολιτῶν, 1403b34-35) e à “deficiência intelectual e moral dos ouvintes” (διὰ τὴν τοῦ ἀκροατοῦ μοχθηρίαν, 1404a7-8). Um discurso para um único juiz, ao contrário, mal precisa de retórica, “pois o que é essencial para um assunto é fácil de discernir do que é estrangeiro a ele, e não há disputa, de modo que a decisão é pura” (καὶ ὁ ἀγὼν ἄπεστιν, ὥστε καθαρὰ ἡ κρίσις, 1414a12-14). O impulso de vencer nas disputas forenses e a *mochtheria* da assembleia em massa mancham o julgamento e necessitam da categoria retórica “dirigida ao ouvinte” (πρὸς ἀκροατήν).

A antítese entre a persuasão com relação ao assunto (περὶ τοῦ πράγματος) e o efeito verbal dirigido “aos jurados/ouvintes” (πρὸς τὸν

δικαστήν/ἀκροατήν, cf. 1354b18-21) é constante ao longo da *Retórica*. Aristóteles observa que formas não essenciais empregadas no prólogo são “um remédio e algo compartilhado entre gêneros da oratória” (1415a22-26). “Matérias direcionadas ao ouvinte” (τὰ δὲ πρὸς τὸν ἀκροατήν, 1415a34-35) incluem conquistar a boa vontade, provocar raiva, ou garantir a atenção ou desatenção (1415a34-b4). Aristóteles aconselha ao orador estar consciente de que “todas essas coisas estão fora do argumento; elas estão direcionadas aos ouvintes abaixo da média que escutam especialmente o que está fora do assunto em questão” (οἱ πάντα ἔξω τοῦ λόγου τὰ τοιαῦτα· πρὸς φαῦλον γὰρ ἀκροατήν καὶ τὰ ἔξω τοῦ πράγματος ἀκούοντα, 1415b5-6).<sup>29</sup> A expressão “fora de questão” (ἔξω τοῦ πράγματος, 1354a15-16, 22-23; 1354b17, 27; 1355a19) e direcionada “ao júri/ouvintes” resume as falhas da retórica anterior a Aristóteles, das leis mal formuladas e a deficiência de um grande júri.

A baixa estima que possui Aristóteles pelas práticas direcionadas ao “júri/ ouvintes” esconde o fato de que o *telos* da oratória existe com relação ao ouvinte (καὶ τὸ τέλος πρὸς τοῦτόν ἐστιν, λέγω δὲ τὸν ἀκροατήν, 1358b1-2). A retórica é “com vistas à decisão” (ἔνεκα κρίσεως, 1377b20-21) que o ouvinte alcança. Entimema, caráter, emoção, e *lexis* pertencem à retórica, tomando-se por base o *telos* da arte (1377b20-28). Ainda assim, os problemas de coesão permanecem. O apelo à emoção ocupa uma zona cinzenta entre a inclusão e a exclusão, dependendo de como se relaciona com as formas mais válidas de prova: entimemas, que são “... simplesmente as provas mais válidas” (ἀπλῶς κυριώτατον τῶν πίστειων, 1355a6-7), e o caráter, que é “quase... por assim dizer a prova mais válida” (ἀλλὰ σχεδὸν ὡς εἰπεῖν κυριωτάτην ἔχει πίστιν τὸ ἦθος, 1356a13).

Aristóteles começa a *Retórica* como se inferências dedutivas indutivas fossem a única fonte de prova (1354a11-26, 1355a3-29; cf. 1365b6-8; mais tarde chamadas “provas comuns,” αἱ κοιναὶ πίστεις, 1393a24-26; cf. 1394a10).<sup>30</sup> Ele então anuncia que existem três tipos de prova (1356a1-4). Mais tarde, explicitamente diz que “não apenas as provas são geradas por um *logos* apodíctico, mas também por um *logos* ético” (1366a8-10; cf. 1366a27; cf. 1356a13, citado acima). Sua teoria integra *logoi* apodíctico e ético como *pisteis* complementar e suplementar. Eles operam em conjunto; e se um

29. ENGBERB-PEDERSEN (1996, p. 122-28), usa a *mochtheria* da audiência para mostrar porque a noção “austera” de retórica de Aristóteles como demonstração não pode ser colocada em prática.

30. Cf. COPE (1877, *ad loc*), sobre passagens paralelas do *Organon* de Aristóteles.

orador estiver em dificuldade com os entimemas, provas éticas podem compensar (1418a38-b1). Um *logos* ético pode gerar *pistis* por si. As três causas que tornam um orador “crível” (πιστός) com base na demonstração são a “deliberação prática” (φρόνησις), a “virtude” (ἀρετή) e a “boa vontade” (εὐνοία). A posse aparente das três qualidades necessariamente torna um orador crível para os ouvintes (ἀνάγκη ἄρα τὸν ἅπαντα δοκοῦντα ταῦτ’ ἔχειν εἶναι τοῖς ἀκροωμένοις πιστόν, 1378a14-15; cf. 1377b24-31, EN 1172b15-16).

A classificação do apelo à emoção como *pistis* é ténue se comparada com as outras duas. Aristóteles conclui seu tratamento da emoção no Livro II, dizendo: “e então os meios pelos quais as emoções surgem e são dissipadas, e as origens das provas sobre elas foram ditas” (δι’ ὧν μὲν οὖν τὰ πάθη ἐγγίγνεται καὶ διαλύεται, ἐξ ὧν αἱ πίστει γίνονται περὶ αὐτῶν, εἴρηται. *Rh.* 1388b29-30). Ele afirma ter mostrado os meios para evocar e remover as emoções e as origens das provas sobre elas; esta última categoria pode servir como argumento ético, argumento envolvendo relacionamentos (e.g. amigos ou inimigos), motivações (paixão ou premeditação, compensação de uma ofensa ou o início de uma), intenções, e assim por diante.<sup>31</sup> Mas essa categoria não é estritamente relevante para a emoção como *pistis*: isso envolve colocar o ouvinte em um estado emocional (ἐν τῷ τὸν ἀκροατὴν διαθεῖναι πως, 1356a3) e requer conhecimento de três elementos: a disposição daqueles que têm a emoção, o tipo de pessoa que é objeto da emoção e o tipo de circunstâncias nas quais os sujeitos as experimentam. Diferentemente dos dois primeiros tipos de *pistis*, o conhecimento de todos os três componentes torna possível o apelo a uma emoção — pois não existem condições necessárias (1378a24-26). A questão permanece: em que sentido a excitação de emoção é uma *pistis*?

A resposta breve é esta: estados emocionais fazem diferença no que diz respeito à *pistis* (πολὺ γὰρ διαφέρει πρὸς πίστιν... 1377b24-25). Pessoas não

---

31. Emoções são um elemento de prova na acusação ou defesa de um processo criminal (*Rh.* 1368b2-4, 1392b19-25) e na avaliação de uma testemunha (1376a29-32). FREDE (1996, p. 265), observa que a emoção é “uma parte legítima do discurso forense uma vez que concerne à prova de culpa ou inocência”. CONLEY (1982, p. 306), vê o exame das *pathê* na *Retórica* como *topoi*, “lugares de onde podemos derivar argumentos sobre emoções...” Entretanto, a *Retórica* é bem clara sobre esse ponto: provas envolvendo emoções consistem em “colocar o ouvinte em um determinado estado” (αἱ δὲ ἐν τῷ τὸν ἀκροατὴν διαθεῖναι πως, 1356a2-3). Usando *pathê* como razões para ações, BRINTON (1988) tenta construir argumentos demonstrativos do tipo: “você deveria sentir ‘x’; você deveria fazer ‘y’.” Estes, contudo, não são diferentes dos tipos de argumento que Aristóteles tenta condenar no início da *Retórica*, se as razões para sentir “x” e para fazer “y” não estão relacionadas à *pragma*.

julgam do mesmo modo “quando sentem dor ou prazer, boa vontade ou ódio” (1356a14-16; 1377b31-78a5). Estados emocionais podem bloquear a eficácia dos argumentos apodícticos ou éticos. Se considerarmos a situação daquelas pessoas que são vítimas de calúnia ou suscetíveis a tornarem-se vítimas, veremos que elas são alvos fáceis para a injustiça, porque temem os juízes, “não podem persuadi-los, porque são odiados e alvo de malícia” (φοβούμενοι τοὺς κριτάς, οὐτε δύνανται πείθειν, ὡς μισούμενοι καὶ φθονούμενοι, 1372b35-36). O apelo às emoções, então, é menos uma *pistis* do que uma facilitadora das *pisteis*, um meio de alterar estados mentais de modo a torná-los mais suscetíveis a *pisteis* apodícticas ou éticas. Júris podem rejeitar *pisteis*, se emoções obscurecerem sua atitude com relação à pessoa ou às reivindicações de um litigante. Similarmente, o estado emocional de um corpo deliberativo pode obstruir as tentativas do oponente de alcançar seus objetivos. *Pathê* são parte da arte da retórica, pois podem aumentar ou diminuir a disposição dos ouvintes de aceitar demonstrações ou argumentos éticos. Elas viabilizam a aceitação ou rejeição das *pisteis* e, portanto, da persuasão.

Aristóteles toma o apelo à emoção divorciada da demonstração retórica e dos argumentos éticos como um elemento desestabilizador e corrupto da teoria e prática retórica. Dada a tradição da oratória na Grécia Antiga, Aristóteles poderia deplorar a eficácia do apelo às emoções, mas ele não poderia negá-la. Sua *Retórica* ultrapassa em detalhes todas as demais elaborações sobre como evocar, expulsar e bloquear emoções particulares em tipos particulares de pessoas, definindo cada emoção, mostrando o que a estimula, e delineando o tipo de pessoa que a experimenta e em que tipo de circunstância (1378a19-29). Ao mesmo tempo — e aqui fica evidente a ambivalência de Aristóteles —, ele autoriza “conduzir os ouvintes em direção às emoções” (εἰς τὰ πάθη ἄγειν τὸν ἀκροατήν) apenas na penúltima seção do epílogo, mas não no prólogo, como é frequentemente informado. (1419a10-29). Sua rica análise das emoções arma um orador com meios de persuasão em massa; mas ele limita seu uso a um único momento no fim do discurso. Que os entimemas “risquem” as emoções e não devam ser utilizadas em conjunto com eles separa ainda mais “a condução do ouvinte em direção às emoções” (1418a12-15).<sup>32</sup>

---

32. Nem um argumento ético deveria ser utilizado ao mesmo tempo que um entimema, uma vez que o último não tem um *ethos* nem os sinais primários de um *ethos*, a *prohairesis* (1418a15-17).

A ambivalência e inabilidade de Aristóteles de justificar a emoção como uma *pistis* independente (por oposição a um elemento de um *logos* ético ou apodíctico) é uma consequência da base cognitiva instável das emoções. *Pathê* reduzem a capacidade de perceber e raciocinar, desfigurando as operações mentais em proporção com a intensidade da perturbação, induzindo falsas inferências (*Insom.* 460a32-b11) e incapacitando a razão (*Pol.* 1312b26-35). A inclusão habitual de Aristóteles da *epithumia*, *thumos* e *orgê* em sua lista das *pathê* mostra que algumas *pathê* são desejos (ὀρέξεις).<sup>33</sup> A *orexis* possui uma estrutura tripartida, correspondendo ao seu grau de racionalidade.<sup>34</sup> Cada nível da cognição tem desejos particulares a ele; *pathê* pode pertencer a diferentes níveis cognitivos do desejo. *Epithumia* é um desejo não racional por prazeres em geral e por prazeres do corpo em particular.<sup>35</sup> Diferentemente das *pathê*, que são emoções, tal como o medo, a *epithumia* é uma faculdade que resulta da presença de prazer e dor no organismo (*de An.* 414b1-6). *Thumos* inclui, em geral, desejos não racionais por honra e suas vindicações, e, em particular, por vingança.<sup>36</sup> Na *Retórica*, Aristóteles declara que “raiva e apetite são desejos não-racionais” (ἄλογοι ὀρέξεις ὀργή καὶ ἐπιθυμία, *Rh.* 1369a4-5).<sup>37</sup> Uma vez que *epithumia* e *thumos* são não racionais, *orexis* também pode ter uma estrutura bipartida (*Rh.* 1368b37-39a2). Em uma formulação mais precisa, *thumos* segue de algum modo a razão, mas a *epithumia* não (*EN* 1149a21-b2). A *Retórica*, contudo, diferencia entre *epithumia* não racional e *epithumia* “com razão”: a primeira diz respeito a desejos naturais do corpo que envolvem os sentidos (1370a19-25); a segunda é composta por “quantos desejos houverem depois de terem sido persuadidos pelo *logos*” (μετὰ λόγου δὲ ὅσας ἐκ τοῦ πεισθῆναι ἐπιθυμοῦσιν, 1370a25; cf. “bons

33. *Epithumia* classificada com *pathê* em listas de emoções: *Rh.* 1388b32-33; *EN* 1105b21-23, 1106b18-21; *EE* 1120b12-14; com *orexeis*: *de An.* 403a7, 433a25-26: ἡ γὰρ ἐπιθυμία ὀρεξις τίς ἐστιν; 411a28, 414b1-3, 432b5-8, 433a7-8; *Rh.* 1364b5-6, 1370a17-19; *EE* 1223a26-27; *MM* 1.12.2. *Thumos* classificado com *pathê*: *de An.* 403a17, b18; *EE* 1220b. *Orgê* como *orexis*: *Top.* 156a31-33, 36; *Rh.* 1369a1-4, 1378a30; *de An.* 403a30;

34. Sobre a divisão tripartida da *orexis*, ver *de An.* 413b22-24, 414b2-7, 432b5-8; *EE* 1223a26-28, 1225b25-26; *MM* 1.12.2; *de Mot. An.* 700b21-23, 701a35-37; PEARSON (2012).

35. *Epithumia* como desejo pelo prazer: *de An.* 434a2-3, “pois este é o desejo pelo agradável” (τοῦ γὰρ ἡδέος ὀρεξις αὐτή); *Top.* 140b27-29; *Rh.* 1370a17-18; *EE* 1247b20-21; *EN* 1119b5-7; desejo pelo prazer do corpo: *EN* 1149b25-26; *de An.* 433a25-25; *de Sens.* 436a6-10.

36. PEARSON (2012, p. 131) considera *orgê* e *thumos* como sinônimos, mas reconhece usos anômalos.

37. Ver ainda, *de An.* 432b5-7; *EE* 1229a20-25; sobre a raiva, cf. *EN* 1111b2-3; *Pol.* 1312b28-34.

desejos”: *EN* 1146a13; *Rh.* 1369a22). Os exemplos de Aristóteles sugerem desejos de ver ou adquirir coisas depois de ter escutado sobre elas; que são desejos socialmente adquiridos. Por contraste, *boulesis* envolve desejo racional pelo bem (*Rh.* 1369a2-4). *Boulesis* é racional; *thumos* e *epithumia* são não racionais.

Raciocínios dedutivos e indutivos e *pathê* — que são desejos, mas carecem das qualidades afetivas, tais como *philia* e *misos*, e talvez *charis* —, são *boulêseis* e, portanto, desejos racionais por um bem.<sup>38</sup> Em geral, contudo, razões (*logismos*) e emoções (*pathos*) são antitéticas (*Rh.* 1369a17-19; cf. *EN* 1150b19-25). Ao dividir a alma em uma parte que tem razão em sentido estrito e outra “que escuta seu pai, como se fosse” (*EN* 1103a2-3), Aristóteles afirma que a parte não racional (τὸ ἄλογον) de algum modo compartilha da razão (λόγος, 1102b25-03a10; cf. *EE* 1219b26-20a4). Se por um lado Aristóteles evita o modelo da razão lutando para subjugar emoções, a linguagem da vitória (κρατεῖν) e da derrota (ἡττᾶσθαι) pode ser aplicada à relação entre *logos* e *pathos*.<sup>39</sup> “Ser guiado pelo *pathos*” é a própria essência do vício e da falha moral (*EN* 1125b33-36, 1150b19-25). O não racional não pode ser uma função autônoma e autorreguladora; ela deve estar sujeita à razão. “A razão não governa não-razão,” Aristóteles escreve na *Ética Eudêmia*, “mas desejos e emoções” (ἄρχει δ’ ὁ λογισμὸς οὐ λογισμοῦ ἀλλ’ ὀρέξεως καὶ παθημάτων. 1219b39-20a2; cf. *Pol.* 1254b4-9). Um dos objetivos da arte da retórica é estabelecer regras e medidas para otimizar o processo de escolha racional; e isso exige a subordinação das emoções a *pisteis* mais razoáveis, tais como entimemas, paradigmas e argumentos éticos.

Para infundir emoções, um orador precisa apenas estimular a imaginação do ouvinte. Aristóteles utiliza formas do verbo φαίνομαι trinta e duas vezes na discussão da emoção na *Retórica* e o substantivo φαντασία

---

38. COOPER (1996/1999, 418, cf. 419 n.22): “...alguém poderia argumentar que o ódio se baseia em um juízo deliberado...de modo que poderia parecer uma emoção da razão ela mesma...” Ver *Rh.* 1354b8-11 para uma sugestão contrária. Sobre a *philia*, ver PEARSON (2012, p. 222).

39. KONSTAN (2001, p. 6) sobre relações entre razões e emoções; sobre a linguagem da vitória e derrota com relação à razão e às paixões, ver, e.g., *EN* 1150a9-51a28; *Pol.* 1286a33, de um monarca tomado pela raiva; cf. *MM* 2.6.39, 7.28.

quatro vezes.<sup>40</sup> Esses termos diminuem o limite da cognição da emoção.<sup>41</sup> Obviamente, percepções, aparências, imaginações e as emoções que estimulam podem ser deficientes, excessivas ou deludidas (esp. *De An.* 427b27-29a9). Que *phantasia* careça de “certeza” (πίστις, *De An.* 428a19-22, i.e., uma razão que as tornam críveis) a diferencia da opinião ou crença (δόξα). Isso não é dizer que todas as emoções sejam um resultado de *phantasia*; emoções existem ao longo de um espectro de cognição desde meras aparências até crenças fortemente sedimentadas.<sup>42</sup> É que deixa subentendido Aristóteles em sua descrição da raiva na *Ética Nicomaqueia*. Razão ou imaginação apreendem e comunicam a causa: “se *logos* ou *phantasia* indicam (ἐδήλωσεν) que *hubris* ou uma ofensa estão presentes, [o *thumos*] se enraivece imediatamente, como se concluísse a partir de um silogismo que é necessário lutar com aquela pessoa” (1148b32-34).

---

40. φαίνομαι: *Rh.* 1378a31, b3, 11-12, 18; 1379a14, b9; 1380a11, 23, 35; 1381a18, 25, 32, b36; 1382a25, 28, 31; 1383b13; 1384a13, b3; 1385b13, 15-16; 1386a27, 29, b6, 7; 1387a9, 16, 25, b23, 26; 1388a32, b2; cf. 1370b13, 1377b31-b1. φαντασία: *Rh.* 1378b10, 1382a21, 1383a17, 1384a22.

41. Concordo com COOPER (1993, p. 191-92; 1996/1999, p. 417) e STRIKER (1996, p. 29) contra FORTENBAUGH (1975/2002, p. 96-103), na medida em que o último afirma que o tratamento de Aristóteles das emoções na *Retórica* não contém “nenhum uso enfático de φαίνεσθαι ou φαντασία.” A ênfase dificilmente passa despercebida. SIHVOLA (1996 p. 116-44), tomando a ênfase seriamente, argumenta que emoções têm estruturas cognitivas distintas e que algumas, tais como o medo, são baseadas em uma *phantasia* acessível também a animais não humanos. Eu sustento que muitas, se não todas, emoções, como desejos, têm níveis cognitivos variáveis. NUSSBAUM (1996, p. 307) cita κατὰ φαντασίαν em *de An.* 402b22-24 como um contra-exemplo. Aristóteles sugere que se explicarmos as propriedades de algo baseados em sua aparência (κατὰ φαντασίαν), estaremos na melhor posição para falar sobre sua essência. Esse método de observação não é estritamente relevante nas bases dedutíveis para os *phainomena* que estimulam as emoções, uma vez que emoções não têm por objetivo coletar dados para definir uma essência. Ela oferece também como prova o uso que faz Aristóteles dos verbos “pensar”, “acreditar” ou “imaginar” (νομίζω, οἶμαι), deixando escorregar também “calcular, raciocinar” (λογίζομαι) na lista (321 n.13). Aristóteles, contudo, não utiliza esse verbo em seu tratamento das *pathê*. Os verbos que Nussbaum lista ocorrem exclusivamente na discussão do que dispõe as pessoas à compaixão — sua crença de que estão vulneráveis ao sofrimento e que algumas pessoas não merecem sofrer. Essas opiniões existem independentemente do *pathos* da compaixão. Elas não são parte do *pathos*, mas das *hexis* daqueles dispostos à compaixão. Aristóteles utiliza o verbo δοκεῖν em seu tratamento das emoções em 1379a34, b35; 1380a14, 27; 1381b14; 1383a1, b17; 1384b2; 1387a24-26, b34-35, primariamente em orações breves, explicando inferências, mas o substantivo δόξα no sentido de “opinião” está ausente na análise.

42. Cf. SHERMAN (1993, p. 12-15); FORTENBAUGH (1975/2002, p. 96-103); NUSSBAUM/PUTNAM (1992, p. 43-44); NUSSBAUM (1994, p. 78-101); NUSSBAUM (1996, p. 306-14), todos argumentam que opiniões “causam” emoções.



A exigência mínima para emoções dolorosas, tais como raiva, medo, compaixão, inveja, vergonha, emulação, é *phantasia*, “aparência” na ausência da *pistis*; confiança, o oposto do medo, é a única emoção não dolorosa associada à *phantasia* (1383a16-19).<sup>43</sup> A crítica aristotélica de seus predecessores na *Retórica* pressupõe tal base cognitiva para as emoções, pois as teorias retóricas são exclusivamente sobre “colocar o ouvinte em um determinado estado”, mas enfaticamente não sobre *pistis*, tanto em seu sentido objetivo de “prova” quanto em seu sentido subjetivo de “garantia” ou “confiança”<sup>44</sup> A própria ausência de *pistis* é responsável pela corrupção da retórica. Se seres humanos fossem capazes de experimentar emoções à parte da *pistis* objetiva e subjetiva, então a teoria e prática da retórica prevalente da retórica tal como Aristóteles descreve não poderia ter existido.

Que a *phantasia* se difere da *doxa* em sua falta de imediatidade é significativo. Aristóteles sustenta que:

Quando temos a opinião de que algo é ou temível ou horrendo, somos imediatamente afetados em conjunto com a *doxa*; e o mesmo se passa quando acreditamos que algo é causa para confiança. Mas na *phantasia* estamos como se observássemos em uma pintura algo assustador ou encorajador. (*De An.* 427b21-24)<sup>45</sup>

Essa é a situação nos júris, assembleias e audiências de teatro com relação às emoções e suas causas: litigantes, oradores, trágicos representam cenários que provocam raiva, induzem ao medo e inspiram confiança na linguagem e nos gestos, como pintores o fazem por meio da visão; um orador habilidoso torna tais emoções gráficas e realistas por meio da “vivacidade” (ἐνάργεια) e “provas técnicas” (ἐντεχνοί πίστεις). Ouvintes e espectadores imaginam as “realidades” representadas nas performances oratórias; na maior parte dos casos, eles não experimentam diretamente os estímulos que causam emoção (compaixão é uma exceção notável, e uma razão para

---

43. Ver SIHVOLA (1996, p. 116).

44. *Rh.* 1354a11-21, 1354b19-22, 1355a3-1356a33, esp. 1355a3-6: “Uma vez que está claro que o método técnico é sobre provas (πίστεις), e provas são um tipo de demonstração (pois temos maior segurança [πιστεύομεν μάλιστα] quando supomos que uma demonstração foi feita”); 1366a8-16, 25-27; 1377b20-78a15, 1403b6-14. BURNYEAT (1996, p. 94), diz bem que: “prove um caso para a satisfação de uma audiência”.

45. FORTHENBAUGH (1975/2002, p. 100), utiliza esta passagem para afirmar que *doxa* é necessária para as emoções. Ao contrário, ela apoia a visão de que emoções experimentadas em performances oratórias são funções de *phantasia*.

isso é que se trata da emoção mais comum a ser evocada nas performances públicas). As palavras do orador são a causa do estímulo da emoção dos ouvintes, em vez das informações da experiência direta.

*Phantasia* descreve o estado mental do júri na ausência da *technê* retórica, porque ela carece de *pistis*. Isso permite que o júri experimente julgamentos legais como espetáculos ou dramas: eles podem alcançar algo de interesse próprio por meio dos problemas das outras pessoas, escutar por prazer, e render-se aos disputantes, em vez de oferecer um veredito (1354b31-35; cf. 1354b8-11). Tal estimativa não é limitada apenas a Aristóteles nem à oratória forense. O *Kleon* de Tucídides critica a assembleia ateniense por seu hábito de tornar-se “espectadora de discursos e ouvinte de fatos” (εἰώθατε θεαταὶ μὲν τῶν λόγων γίγνεσθαι, ἀκροαταὶ δὲ τῶν ἔργων, 3.38.4) —, escutando a oratória deliberativa como performances competitivas e julgando-as de acordo com aspectos técnicos e estéticos, em vez de sua utilidade como base para uma decisão. Aristófanes, do mesmo modo, satiriza julgamentos legais como concursos direcionados à bajulação, entretenimento e a agradar aos jurados (V. 563-75). Muitas vezes, antes de Aristóteles, criticaram o teatro da compaixão nas cortes atenienses, tendo-o como irrelevante para as matérias em questão.<sup>46</sup>

Aristóteles revela a causa primária de sua ambivalência com relação às emoções em sua discussão da apresentação (ὕποκρισις), um elemento de *lexis*, que, como a excitação emocional, é “apenas *phantasia* e dirigida ao ouvinte” e explica a diferença entre vitória e derrota nas competições políticas e poéticas (1403b31-34):

ἀλλ’ ὄλης οὐσης πρὸς δόξαν τῆς πραγματείας τῆς περὶ τὴν ῥητορικὴν, οὐχ ὡς ὀρθῶς ἔχοντος ἀλλ’ ὡς ἀναγκαίου τὴν ἐπιμέλειαν ποιητέον, ἐπεὶ τό γε δίκαιόν <ἐστι> μηδὲν πλέον ζητεῖν περὶ τὸν λόγον ἢ ὥστε μήτε λυπεῖν μήτ’ εὐφραίνειν· δίκαιον γὰρ αὐτοῖς ἀγωνίζεσθαι τοῖς πράγμασιν, ὥστε τᾶλλα ἔξω τοῦ ἀποδείξει περιεργα ἐστίν· ἀλλ’ ὅμως μέγα δύναται, καθάπερ εἴρηται, διὰ τὴν τοῦ ἀκροατοῦ μοχθηρίαν. (*Rh.* 1404a1-8)

Todavia, uma vez que toda a matéria concernente à retórica está relacionada com a opinião pública, devemos prestar atenção à pronúncia, não porque ela em si é justa, mas porque é necessária. Pois o que é justo é o que deve ser almejado num discurso, mais do que não desagradar ou agradar. Justo é

---

46. Cf. ROSENBLOOM (2012, p. 283-284) sobre textos e discussões.

competir com os factos por si só, de forma que todos os elementos exteriores à demonstração sejam supérfluos. Em todo o caso, ela é extremamente importante, como foi dito, por causa do baixo nível do auditório. (Trad.: Manuel Alexandre Júnior e Paulo Farmhouse Alberto)

Essa declaração implica que a excitação da emoção na oratória contradiz a justiça, pois as emoções são por definição e, de fato, na maior parte dos casos, ligadas ao prazer e à dor. A justiça requer que os fatos relevantes e as demonstrações no sentido forte — demonstrações dedutivas — tornem as emoções irrelevantes. A deficiência intelectual e moral (*μοχθηρία*) do ouvinte confere à *lexis* um poder enorme na performance retórica; o mesmo se aplica à emoção. *Mochtheria* é uma falha da razão de controlar o desejo e a emoção, uma dissonância entre razão e desejo (e.g. *EE* 1237a8-9). “Viver com ou de acordo com *pathos*” (*πάθει or κατὰ πάθος [...] ζῶντες*) é um indício claro da vida da maioria (*οἱ πολλοί*, *EN* 1156a31-33, b1-4) que povoa as assembleias e os júris. Aristóteles acredita que tais pessoas são surdas à persuasão racional e suscetíveis apenas à força (*EN* 1179b4-29); suas vidas são um percurso de “muitos desvios/erros” (*ἀμαρτάνειν πολλά*, 1128b16-18). A excitação emocional, capaz de “perverter” o ouvinte, é um elemento de força que detrai da *peithô* racional, mas é exigida pela natureza das performances retóricas como competições julgadas pelas audiências em massa.

Na medida em que a *technê* da retórica tornar a prática da oratória racional, demonstrações dedutivas e indutivas, e o *logoi* ético, restringem o apelo às emoções. Conclusões necessárias ou prováveis de premissas sobre fatos relevantes de um caso tomam precedência sobre estados emocionais que reduzem a capacidade de evocar as emoções de um júri ou de uma assembleia. A poética de Aristóteles carrega um grande número de similaridades com a sua retórica, mas difere a esse respeito. A primeira mira somente em evocar emoções, em vez de fornecer a um ouvinte informações necessárias para proferir julgamento (*krisis*). Apesar disso, o objetivo da tragédia não é a experiência da emoção, mas a remoção (*katharsis*) dela.

### **“A alma da tragédia”: enredo, emoções, e *katharsis* na Poética**

De um modo análogo à *Retórica*, que subordina o apelo às emoções aos entimemas, “o corpo da prova”, e qualifica o “*logos* ético” como “a segunda prova” (*δευτέρα πίστις*, 1356a13), a *Poética* torna o apelo artístico à emoção

uma função do “enredo [que] é o princípio, como que a alma, da tragédia” (ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχῇ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας, *Poet.* 1450a38-39), e trata o “caráter” (ἦθη) como algo de segunda importância (1450a38-b4). Na *Poética*, Aristóteles limita as emoções artisticamente relevantes à compaixão (ἔλεος) e ao pavor (φόβος), que, como meios pelos quais a tragédia alcança seu efeito na audiência, são parte de sua definição: “realizando por meio da compaixão e do pavor a catarse de tais emoções” (δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν, 1449b27-28).<sup>47</sup> A base cognitiva da emoção recebe pouca atenção na *Poética*. Os espectadores experimentam compaixão, ao julgarem que os personagens trágicos não merecem os infortúnios a que são submetidos, e medo de perceberem que tais personagens são semelhantes a eles próprios (1453a4-7). A possibilidade da emoção trágica depende do *ethos* do herói trágico. Não apenas a *techné* da tragédia envolve o uso do enredo para circunscrever a liberdade do poeta de evocar emoções; a própria noção de *katharsis* como o *telos* e, de modo controverso, como o prazer próprio da tragédia (οἰκεία ἡδονή), é sintomático da ambivalência de Aristóteles com relação às emoções — tragédia evoca emoções dolorosas apenas para expurgá-las. Emoções dolorosas são autocorretivas; e o prazer é a experiência dessa correção, *katharsis*.

Aristóteles subordina as emoções trágicas e, portanto, o prazer próprio da tragédia, ao enredo e seus três componentes: reviravolta (περιπέτεια), reconhecimento (ἀναγώρισις) e sofrimento/catástrofe (πάθος, *Poet.* 1452a38-b1, 1452b30-53a39; cf. 1459a17-24). Conjurar compaixão e medo “da própria estrutura dos eventos [...] é melhor, e a marca de um poeta excelente” (ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος, 1453b2-3; cf. 1452a1-3, 1453b11-13). Eventos que surgem segundo a probabilidade ou necessidade da estrutura do enredo têm um efeito

---

47. Concorde com HALLIWELL (2011, p. 236, n. 62), sobre dois dos três pontos controversos nesta passagem: (1) παθήματα significa “emoções” e não “disposições” (e.g. BERNAYS [1880/1978], p. 162-63). Eu acrescentaria que παθήματα não significa “incidentes” que evocam emoções no enredo como NEHAMAS (1992, p. 306-7), sugere; (2) παθημάτων é um genitivo objetivo (cf., e.g., MUNTEANU, 2012, p. 239, n.2, que afirma a impossibilidade de distinguir entre o uso subjetivo ou objetivo do genitivo nesta passagem). Eu discordo que (3) τοιαύτων significa “mencionados a pouco”. Aristóteles frequentemente usa τοιαῦτα com o sentido de “deste tipo” em conexão com *pathê* de corpo e alma para evitar listá-los, tanto com ou sem “o restante” (ἄλλα). Sobre *pathê* da alma, ver *Cat.* 9b35-10a1; *EE* 1220b12-14, 1221a13; *MM* 1.7.2; *Poet.* 1456a37-b2; *Rh.* 1354a16-18, 1378a21-24, 1388b32-33; sobre *pathê* dos corpos, ver *Met.* 1002a2, 1020a17-22, b7-12, 1022b15-18, 1088a17-22; *Mete.* 385a5-6; *PA* 645b33-35, 646a16-20, 667b8-10; cf. BERNAYS (1880/1978, p. 164-65).

emocional mais poderoso no espectador. Esse princípio determina que a trama da melhor tragédia seja complexa — ela deve conter reconhecimento e reviravolta (1452b30-33). “Os melhores mecanismos por meio dos quais a tragédia conjura emoções poderosas”, diz Aristóteles, “são partes da trama — tanto reviravoltas quanto reconhecimentos” (τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἢ τραγωδία τοῦ μύθου μέρος ἐστίν, αἶ τε περιπέτεια καὶ ἀναγνωρίσεις, 1450a33-35). O verbo ψυχαγωγεῖ, “conjurar emoções” (literalmente, “conjurar uma alma dos mortos”), denota encantamento ou feitiço — emoções que tomam controle da alma e se sobrepõem à razão.<sup>48</sup> O terceiro elemento, *pathos*, definido como “ações dolorosas ou destrutivas” (πράξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά), tais como “mortes visíveis e dores ou ferimentos excruciantes (αἰ περιωδουνία) e todas as coisas do tipo” (1452b11-13), desempenham um papel menor na excitação da *pathê* na poética aristotélica do que componentes dedutivos e éticos da trama.

Aristóteles utiliza *psuchagogia* para descrever o efeito emocional da *anagnorisis* e *peripeteia*. Emoções tais como o espanto (θαῦμα) e o deslumbramento (ἐκπληξις) são catalisadoras em um processo, relaxando padrões de inferência e permitindo o reconhecimento de eventos aleatórios e improváveis como conectados de um modo significativo. “O maravilhoso (τὸ θαυμαστόν),” Aristóteles diz, “é uma espécie do não-racional (τὸ ἄλογον) e acontece principalmente por causa dele” (τὸ ἄλογον δι’ ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν, 1460a12-13).<sup>49</sup> O maravilhar-se, enquanto uma experiência agradável (*Poet.* 1460a17-18; *Rh.* 1371b4-5) deriva de uma inferência falsa (παραλογισμός). Isso possibilita para o poeta esconder falhas no design e na lógica da trama, explorando a falácia proposicional “se A logo B, B portanto A” (*Poet.* 1460a19-37, esp. 20-25; 1455a12-16). Aristóteles insiste que “é necessário produzir o maravilhoso nas tragédias” (δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγωδίαις

---

48. A palavra tem nuances platônicas. O *Fedro* define a arte da retórica e o poder da linguagem como “um tipo de invocação da alma” (ψυχαγωγία τις, 261a7-10; 271c10-12), que significa “invocação da emoção.” Os sentidos literais e figurativos de *psuchagogia* se sobrepõem logo em *A. Pe.* 686-88; ver ROSENBLOOM (2006, p. 88). Em [Pl.] *Min.* 321a4-7, tragédia “conjura sobretudo emoções”. Em Timokl. *Dionysiazousai* fr. 6.6, o espectador da tragédia é “enfeitado pelo sofrimento de alguém” (πρὸς ἄλλοτριῷ τε ψυχαγωγηθεὶς πάθει). Sobre a conexão entre *psuchagogia* e compaixão, ver Lyk. 1.33. Em geral, ver HALLIWELL (2011, p. 223-27).

49. Aristóteles aconselha o poeta a evitar eventos irracionais (*pragmata aloga*, eventos sem *raison d'être*); mas se eles acontecerem, ele sugere que aconteçam fora do palco como em *Édipo* (1454b6-8, 1460a26-33). A habilidade excepcional de Homero de agradar a audiência faz com que os elementos irracionais do poema desapareçam (1461b19-21).

ποιεῖν τὸ θαυμαστόν, 1460a11-12), mas o efeito geral é mais adequado ao estilo épico, que tem uma tolerância maior pelo não racional por não ser encenado diante de uma plateia (1460a12-14). Aristóteles reconhece o lugar do maravilhoso nas tramas trágicas, incentivando os dramaturgos “a escolher impossibilidades plausíveis a possibilidades não persuasivas” (προαιρεῖσθαι τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα, 1460a26-27, 1461b11-12; cf. 1456a24-25). Essa injunção implica que o emprego desnecessário do não racional ou da falha moral merece censura (ὀρθῇ δ’ ἐπιτίμησις καὶ ἀλογία καὶ μοχθηρία [...], 1461b19-21).

No coração do deslumbramento trágico está o desafio à expectativa combinada com um verniz de causalização racional: eventos “contrários às expectativas [e] devido uns aos outros” (παρὰ τὴν δόξαν δι’ ἄλληλα) são excepcionalmente medonhos e piedosos (1452a1-4). Aristóteles prossegue:

τὸ γὰρ θαυμαστόν οὕτως ἔξει μᾶλλον ἢ εἰ ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης, ἐπεὶ καὶ τῶν ἀπὸ τύχης ταῦτα θαυμασιώτατα δοκεῖ ὅσα ὥσπερ ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέναι [...]. (*Poet.* 1452a4-7)

Deste modo, eles irão causar mais assombro do que eventos que surgem espontaneamente ou em função do acaso; pois, mesmo entre os acontecimentos que são considerados obra do acaso, os mais aptos a produzir assombro são aqueles que parecem ocorrer propositalmente (ou por um propósito) [...].

O exemplo de Aristóteles — a história da estátua de Mítis, em Argos, que matou o assassino de Mítis ao cair sobre ele enquanto ele a contemplava, não é derivada da tragédia.<sup>50</sup> Ainda assim, indica que a maravilha é uma resposta a uma sugestão de causas ocultas para eventos, neste caso, para a alma de Mítis ter animado a estátua para inflingir uma vingança digna contra seu assassino ou para os deuses que trazem os eventos a uma conclusão justa. Eventos inesperados ou improváveis são especialmente significativos, se percebidos como relacionados de modo causal ou propositado. Na *Retórica*, Aristóteles trata o maravilhoso de modo semelhante, associando-o a eventos improváveis e inesperados, tais como as reviravoltas e as escapadas arriscadas do perigo (*Rh.* 1371b10-12).

Cenas de reconhecimento são ainda mais emotivas, incutindo “surpresa espantosa” (ἐκπληξίς) na audiência. Uma emoção complexa, constituída

---

50. Mítis de Argos foi um personagem histórico morto em uma guerra civil. Ver [D.] 58.33; Plut. *Mor.* 553D5-7.

de várias camadas de espanto, medo, choque; frequentemente ao ponto de desarmar a razão e impossibilitar o discurso.<sup>51</sup> O nome da emoção deriva do verbo “expulsar” (ἐκπλήσσω), *ekplexis* desloca ou cancela os processos mentais e emocionais. O Péricles de Tucídides descreve os festivais como um tempo no qual “o prazer expulsa a dor” (ἡ τέρψις τὸ λυπηρὸν ἐκπλήσσει, 2.38.2; cf. 2.87.4: “o medo expulsa a memória,” φόβος γὰρ μνήμην ἐκπλήσσει). Em sua forma mais forte, *ekplexis* é uma resposta estupefata a realidades que sobrepujam a habilidade da razão de compreendê-las.<sup>52</sup> Tucídides era um ávido observador das emoções, associando-as, como o faz Aristóteles, ao inesperado (τὸ ἀδοκητόν, 4.36.2), ao espanto (θαῦμα, 8.14.2), ao irracional (παρὰ λόγον, 4.55.3). O Sócrates de Platão descreve o que ele considera como o efeito irracional de um rapsodo sobre a audiência como *ekplexis* (*Ion* 535b1-c3).

Aristóteles afirma que o melhor modo de reconhecimento deriva “dos eventos eles mesmos, uma vez que a surpresa assombrosa é gerada por meio de eventos prováveis” (ἡ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων, τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης δι’ εἰκότων, 1455a16-19). No segundo melhor tipo de reconhecimento de Aristóteles, os agentes agem com base na ignorância e posteriormente descobrem sua própria identidade frente à pessoa que sofreu a ação e as consequências para o seu futuro, “pois a corrupção não está presente e o reconhecimento é surpreendente” (τό τε γὰρ μισρὸν οὐ πρόσεστιν καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν, 1454a2-4). Tal como no caso do espanto, Aristóteles permite quebrar as regras da arte — neste caso, a representação do impossível — para alcançar o objetivo (*telos*) da trama, se isso intensificar o choque ele mesmo ou outra parte da trama (1460b22-26).<sup>53</sup>

Reconhecimento e reviravolta simultâneos, como desdobramentos prováveis ou necessários da estrutura do enredo é melhor (1452a22-33; cf. 1454b28-30). Aristóteles inscreve a reviravolta da fortuna na definição do reconhecimento como “mudança da ignorância para o conhecimento, tanto

---

51. LUCAS (1968, p. 154), (*ad* 1454a4) cita a discussão de Arist. *Top.* 126b14-25, que define *ekplexis* como uma disposição excessiva de espantar-se (θαυμασιότης). HALLIWELL (2011, p. 229-30) segue LUCAS, mas *EN* 1115b10-13, a psicologia do homem corajoso, pode ser relevante (cf. *VV* 1250a6-7): medo não “elimina” seu objetivo de alcançar “o nobre”. *Ekplexis* “elimina” o pensamento racional. Ver KONSTAN (2006, p. 152-53) para *ekplexis* neste sentido.

52. *Ekplexis* abala e desarma a mente, e.g. Hipp. *Aër.* 16: ἐκπλήξεις τῆς γνώμης; E. *Alkmaion* fr. 67, que acrescenta perda da voz; cf. E. *Hel.* 549.

53. LUCAS (1968, p. 236) *ad* 1460b24, citando 1460a17 como evidência, considerando *telos* como *ekplexis* ela mesma.

para a amizade quanto para a inimizade, daqueles que estão em um estado determinado relativamente à boa ou má fortuna” (ἀναγνώρισις δέ,...ἔξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων, 1452a29-32).<sup>54</sup> Os personagens reconhecem sua identidade — ele aprendem se são parentes, amigos, ou inimigos de outros personagens significantes da história; e sua queda no infortúnio ou ascensão à boa sorte depende desse reconhecimento. Quando Édipo reconhece a si próprio como filho de Jocasta e Laio, ele percebe que se casou com sua mãe e matou seu pai; sua queda é concomitante com o reconhecimento de sua identidade.

O apelo do trágico à compaixão e ao medo da reviravolta e do reconhecimento estão relacionados a um terceiro elemento da trama que é fundamental, “o sofrimento” (πάθος, 1452b9-10). O conceito aristotélico da *technê* trágica baseia o efeito retórico da tragédia no personagem que sofre o *pathos*, prevendo a possibilidade de eventos terríveis e lamentáveis nos personagens focais e na sua mudança de sorte. Esses personagens devem ter de estatura moral média ou superior, devem atrair fama e boa sorte e devem sofrer uma mudança de boa para má sorte devido a um “grande erro” (μεγάλη ἁμαρτία); por oposição a um ato criminoso, imoral ou irreverente (1453a7-39).<sup>55</sup> A base para o medo trágico do espectador é a percepção de que tal personagem é semelhante a si mesmo; uma vez que o personagem possui fama, riqueza, status, e que não cometeu uma falha moral grave (πονηρία, μοχθηρία), os espectadores sentem também compaixão e os veem como não merecedores do sofrimento (1453a17-23).

Esta *sustasis* é um meio-termo entre representar personagens de valor moral impecável (οἱ ἐπιείκεις), caindo da boa para a má sorte — um cenário que Aristóteles considera como nem digno de compaixão nem medo, mas “desprezível” (μιαρόν) — e representar personagens de baixo valor moral (οἱ μοχθηροί, πονηροί) sofrendo mudanças tanto de boa para má sorte quanto de má para boa sorte (a menos trágica das tramas), que podem suscitar sentimentos humanos (τὸ φιλόανθρωπον), mas não compaixão e medo (1452b34-1453a7).<sup>56</sup> Similarmente, o *pathos* deve conter violência dentro das famílias (ἐν φιλίαις, 1453b19-22) em vez de entre inimigos, apesar de este

54. Traduzindo aproximadamente como ELSE (1957, *ad loc*).

55. Não é possível discutir aqui a noção de *hamartia*. Para uma discussão simples e geral, ver LUCAS (1968, p. 299-307), e para um tratamento mais completo, BREMER (1969).

56. Sobre *philanthropia*, ver ROSENBLOOM (2012, p. 281, n.48).



último *pathos* também ser lamentável e terrível (1453b17-18). Aristóteles utiliza a noção do herói trágico e do *pathos* para explicar o foco do gênero em algumas casas e famílias como tendo os atributos necessários. Nem membros moralmente puros nem corrompidos — além de bem-afortunados, famosos, ricos e poderosos — dessas famílias cometem ou sofrem atos terríveis da magnitude necessária (1453a17-22, 1454a9-13).

Aristóteles define a melhor tragédia do ponto de vista artístico como tramando a reviravolta do herói trágico da boa para a má fortuna (1453a23-26). Seguindo a mesma linha, ele caracteriza a melhor forma de reconhecimento como concomitante à reviravolta da fortuna para pior, derivando de eventos e gerando *ekplexis* segundo eventos prováveis, tal como em *Édipo*. Mas ele também classifica o reconhecimento em *Ifigênia em Tauris*, que inaugura uma mudança para melhor da fortuna, como “melhor de todas” (1455a16-20; cf. 1455b2-12, esp. καὶ ἐντεῦθεν ἡ σωτηρία). Do ponto de vista da *praxis* trágica, o reconhecimento “mais poderoso” (κράτιστον) acontece quando o personagem está prestes a cometer um ato irremediável como tirar a própria vida ou maltratar um parente próximo, mas o reconhecimento o previne (1454a4-9). Tal como a ação de um personagem que está prestes a cometer um mal irremediável com consciência, mas não o comete, esta *praxis* é “não trágica, pois é sem sofrimento” (καὶ οὐ τραγικόν· ἀπαθὲς γάρ, 1453b39). Fica a pergunta: como pode Aristóteles manter com consistência essas visões sobre o reconhecimento?<sup>57</sup>

Aristóteles enfatiza *ekplexis* e *thauma* na discussão do reconhecimento e da reviravolta; ambas essas emoções estão relacionadas ao medo.<sup>58</sup> Elas tornam possível para o poeta dobrar as regras da *technê*. A falta do *pathos* no reconhecimento e, portanto, a ausência de uma reviravolta negativa da fortuna em peças como *Kresphontes* e *Ifigênia em Tauris* exclui a compaixão por um *pathos* não merecido. Ainda assim, esse reconhecimento não é deficiente em compaixão: uma mãe prestes a inconscientemente matar seu filho, ou a irmã prestes a inconscientemente assassinar um irmão, evocam compaixão, medo, assombro diante da enormidade do ato iminente. Se Plutarco puder servir como um guia válido nesses assuntos, a cena de

---

57. LUCAS (1968, p. 155), *ad* 1454a8, vê a contradição como envolvendo um episódio e toda a tragédia, mas mantém a consistência geral de Aristóteles. O melhor tipo de episódio pode estar contido em uma tragédia que não satisfaz o objetivo geral da tragédia.

58. Ἐκπληξις: A. *Pe.* 606-09; E. *Alkmaion* fr. 67; [Pl.] *Def.* 415e5, 8; Hesych. ε 1630; Plut. *Lyk.* 5.4, *Fab.* 2.2, *Aem.* 19.2, *Sulla* 16.2, *Pomp.* 60.3; θαῦμα: S. fr. 314.278; Th. 7.63.3; Pl. *Leg.* 780c4-6; D.2.6, 62.2.3; Hesych. θ 74, 143; Exek. *Exag.* 123; Plut. *Pub.* 13.5, *Ages.* 35.2; Σ S. *Ai.* 169a (H<sup>m</sup>).

Merope com um machado sobre seu filho prestes a proferir o golpe fatal “produziu muita comoção no teatro, envolvendo-o em medo e pavor de que proferiria o golpe antes do velho chegar” (ὄσον ἐν τῷ θεάτρῳ κίνημα ποιεῖ, συνεξορθηιάζουσα φόβῳ καὶ δέος μὴ φθάσῃ τὸν ἐπιλαμβανόμενον γέροντα καὶ τρώσῃ τὸ μειράκιον. *Mor.* 998D11-E7). Apesar de Plutarco utilizar essas palavras, nós poderíamos dizer que a cena produziu *ekplexis* na audiência — eles ficaram arrebatados pela compaixão e pelo medo causado pelos eventos horríveis prestes a acontecer com mãe e filho; contudo, eles não padecem um *pathos* como Aristóteles o define (1452b11-13).

Se Aristóteles achasse tal *anagnorisis* “mais poderosa,” ele não o poderia fazer em conjunto com o *pathos* de personagens antipáticos ou moralmente corrompidos. Isso exigiria uma trama dupla, tal como aquela da *Odisseia*, na qual a narrativa das viagens de Odisseu converge com os eventos de Ítaca e com a punição, levada a cabo por Odisseu, dos pretendentes. Tramas duplas são veículos inapropriados para a emoção e o prazer trágicos. A especialidade de tais tramas é “terminar de modo oposto para personagens melhores e piores” (τελευτῶσα ἐξ ἐναντίας τοῖς βελτίοσι καὶ χείροσιν. 1453a32-33). A *Kresphontes* de Eurípides e, em menor medida, *Ifigênia em Tauris* são peças desse tipo. Merope tramou para matar seu filho Kresphontes, pensando que fosse ele o assassino de seu filho (conforme ele próprio declarou ser), mas um velho mensageiro o reconheceu antes que o ato pudesse ser realizado. Eles então executaram uma vingança contra o usurpador Polyphontes, que tinha matado o pai de Kresphontes, o legítimo rei (também chamado Kresphontes).<sup>59</sup> Para Aristóteles, a justiça distributiva não é parte da *sustasis* trágica — o prazer de ver justiça atendida para bons e maus em tramas duplas pertence à comédia e não à tragédia. Ainda assim, os contemporâneos de Aristóteles as consideravam extremamente engenhosas (1453a30-31), e os trágicos comumente cediam aos desejos dos espectadores do teatro e satisfaziam seus anseios por tramas desse tipo (1453a33-39).

A natureza do enredo trágico como uma representação de eventos terríveis e lamentáveis determina o prazer que o espectador deriva dela. Como Aristóteles defende, “uma vez que o poeta deve promover o prazer a partir da compaixão e do medo através da *mimêsis*, está claro que este deve ser gerado pelos eventos” (ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερὸν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν

---

59. Sobre o enredo de *Kresphontes*, ver HARDER (1985).

ἐμποιητέον. 1453b11-14). O espetáculo, assim como o reconhecimento e a reviravolta, têm um poder misterioso de induzir emoções nos espectadores (ἢ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς. 1415b16-18). Trágicos que empregam espetáculos para criar compaixão e medo são menos artísticos, pois dependem de recursos fora da *technê* da poesia — dinheiro e a habilidade técnica que ele compra (1453b7-8). Aristóteles trata o prazer da música e do espetáculo como capazes de potencializar o apelo da tragédia como um gênero, e como considerações relevantes em seu juízo de que a tragédia é superior ao gênero épico em alcançar o seu *telos* (1462a14-b15). Ainda assim, os trágicos que se valem de espetáculos para representar o “monstruoso” (τὸ τερατῶδες) não praticam a arte da tragédia (1453b8-10). Tal poeta trágico é comparado a um orador que “perverte” o júri ao tentar incuti-lo de uma série de emoções dolorosas na ausência de argumentos apropriados para a matéria em questão. Como Aristóteles afirma de modo explicativo na *Poética*, “não é necessário buscar todo o prazer da tragédia, apenas o prazer apropriado” (οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. 1453b11-12; cf. 1462b13-14). Qualquer que seja o prazer do τὸ τερατῶδες, ele não pertence à arte da tragédia.

A tragédia por definição evoca emoções dolorosas, como a compaixão e o medo; mas também proporciona uma “purificação” (κάθαρσις) delas e das emoções relacionadas (1449b27-28, citado acima), além de um prazer característico (1453a35-36, b11-14; 1462b12-15).<sup>60</sup> Alguns pensam que *katharsis* e o prazer próprio da tragédia são distintos.<sup>61</sup> A linguagem das passagens, contudo, sugere uma identidade entre ambos:

---

60. A pesquisa acadêmica sobre a *katharsis* é imensa. Aristóteles usa o conceito de *katharsis* na *Política* em sua discussão da música e promete uma discussão mais completa na *Poética*. Ver *Pol.* 1341a21-42a18. A ideia de *katharsis* é semelhante aos conceitos de poesia como os de Hes. *Th.* 96-103, no qual a experiência da poesia induz esquecimento da dor privada, não importa quão recente. Uma visão geral das principais interpretações e saliências do problema pode ser encontrada em HALLIWELL (2013) e MUNTEANU (2012, p. 238-50). Para visões diferentes, ver BERNAYS (1880/1978); HOUSE (1956, p. 100-111); HALLIWELL, (1998, p. 184-201, 350-56; 2011, p. 236-65); LEAR (1992); NUSSBAUM (1992, p. 143-54); GOLDEN (1992, p. 5-29).

61. HOUSE (1956, p. 120), “O elemento peculiar... no prazer da tragédia, como distinto do prazer de outras formas de arte, é que o prazer dela é derivado de uma imitação das emoções e situações que, tomadas em si mesmas, ou tomadas como operam na vida real, são formas de dor ou causadoras de dor”. Isso é verdade, contudo, da imitação trágica ou de qualquer outro tipo (e.g. *Poet.* 1448b9-12). LUCAS (1968, p. 275): “consequências e justificações do prazer trágico ao invés do prazer ele mesmo”; HALLIWELL (2011, p.

[...] através da compaixão e do medo realiza a purificação de tais emoções.  
...δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.  
(*Poet.* 1449b27-28).

Uma vez que o poeta deve produzir prazer da compaixão e do medo, através da mimese...

ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν... (*Poet.* 1453b11-14).

A definição de prazer na *Retórica* fornece um elemento-chave para entender a relação entre a *katharsis* trágica e o prazer. Como discutido acima, a *Retórica* define o prazer como uma restauração de uma disposição natural ou como uma correção da dor. *Mimesis* é um meio pelo qual a tragédia evoca compaixão e medo: a apresentação dramática do sofrimento de um personagem de acordo com uma descrição ética, experimentando uma reviravolta para pior em sua sorte e reconhecendo a(s) identidade(s) de personagens cruciais para aquelas mudanças, e constitutivos dela. As emoções trágicas dolorosas, compaixão e medo, são a fonte deste prazer e o meio pelo qual a tragédia alcança o seu *telos*. Elas purificam a si mesmas e, similarmente, as emoções dolorosas da mente do espectador. *Katharsis* é parte e parcela do uso aristotélico pré-*Ética Nicomaqueia* do conceito de prazer como correção. A *Poética* usa uma ideia do prazer de viés platônico para criar uma interpretação antiplatônica e positiva da experiência do espectador da tragédia. Pois se a tragédia proporciona prazer, ele consiste na restauração de uma condição assentada da alma, e não na perversão da razão pela emoção. Ao purificar as emoções dolorosas dos espectadores — tanto aquelas evocadas pela tragédia quanto aquelas guardadas pelo espectador, independentemente do teatro —, a tragédia melhora a disposição emocional do espectador.

Aristóteles fornece informações insuficientes sobre o mecanismo da *katharsis* para ir além disso. Seu uso do conceito na *Política* sugere que o apelo às emoções intensas e dolorosas da compaixão e do medo as remove, muito como os seres humanos alcançam a satisfação dolorosa da compaixão

---

251-53): *katharsis* é o “benefício” do prazer trágico, “conceitualmente, se não fenomenologicamente, distinto dele”.

depois que eles já “tiveram prazer com ela”.<sup>62</sup> Quando pessoas cuja disposição as inclinam para o medo ou a compaixão excessiva escutam as melodias extáticas da música sagrada, elas podem ser observadas “alcançando um estado assentado como se tivessem recebido uma cura e *katharsis*” (καθισταμένους ὡσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως, *Pol.* 1342a4-13). Mas todos os membros da audiência experimentam um efeito proporcional à sua disposição emocional: “todo mundo tem um tipo de *katharsis* e elevação prazerosa do humor” (καὶ πᾶσι γίγνεσθαι τινα κάθαρσιν καὶ κουφίξεσθαι μεθ’ ἡδονῆς, 1342a13-14). A tragédia induz a uma saciedade das emoções dolorosas, limpando elas e outras emoções próximas (τοιαύτων) da alma, restaurando um estado agradável e assentado.

Nessa perspectiva, é suspeita a tentativa de Stephen Halliwell de aplicar à *Poética* o conceito aristotélico de “prazer próprio” (οἰκεία ἡδονή) tomado da *Ética Nicomaqueia* 10 (1174b23-76a29) como a perfeição de uma atividade.<sup>63</sup> Não é apenas o caso que este conceito de prazer pertença exclusivamente àquele livro da *Ética Nicomaqueia*, quanto seja o fato de que ele fornece as bases para estabelecer a superioridade da vida contemplativa e que Aristóteles introduza a teoria do prazer como atividade no Livro VII, negando a conexão essencial entre restauração, correção e prazer (1152b25-53a35). Uma compreensão do prazer como atividade ou perfeição de uma atividade tornaria a *katharsis* supérflua.<sup>64</sup> Existem também outras razões para duvidar da validade de sua aplicação na *Poética*. O trabalho decididamente não é sobre “atividades” (ἐνέργεια; um substantivo que nunca aparece na *Poética*), tal como é sobre o trágico e sobre o espectador da tragédia. Seu

---

62. *Hom. Il.* 23.10, 98; 24.153; *Od.* 11.212. Para Aristóteles, contudo, o prazer do lamento consiste em “lembrar e ver [o morto] de algum modo e ver o que ele costumava fazer e como ele era” (*Rh.* 1370b25-29).

63. *Pl. Phlb.* 51b9-d3 articula o conceito de *oikeia hêdonê*, que pode ser a base da *Poética*. Aristóteles possivelmente entendia o prazer como atividade/ativação no *Protrepticus* (fr. 91); ver WOLFSDORF (2013, p. 130-33). Sobre a noção do prazer como “atividade” na *EE* e *EN* e a crítica aristotélica das teorias do prazer como restauração ou gênese, ver WOLFSDORF (2013, p. 114-30). A colocação de HALLIWELL (2011, p. 253), de que o melhor motivo para não identificar a *katharsis* e os *oikeia hêdonê* da tragédia — “...o conceito aristotélico de um... prazer especial... é certamente muito mais básico e amplamente instanciado do que aquela da *katharsis*” — é claramente imprecisa. *Katharsis* como um conceito e como prática tem uma aplicação na cultura grega muito mais ampla do que *oikeia hêdonê*, que aparece apenas três vezes em textos do período clássico: *Pl. Phlb.*; *Arist. Poet. and EN*.

64. HALLIWELL (2011, p. 253) considera um “benefício” baseado em *Pol.* 1341b32-42a5: música possui múltiplos benefícios, educação, *katharsis*, relaxamento, de modo que todos os modos têm que ser utilizados.

objeto é a *poiesis*, a composição da tragédia de acordo com as regras da *technê*. Os *Philomousoi* podem perceber o seu potencial e derivar um prazer satisfatório da atividade de escutar, compor ou executar música e poesia; mas a *Poética* não aborda essas preocupações. Além disso, “prazeres diferentes” (*allotriai hêdonai*) têm um efeito próximo àquele das “dores próprias” (*oikeiai lupai*) — eles são dolorosos e estragam a atividade para o agente (EN 1175b5-23). Ainda assim, como notado acima, apesar das peças com tramas duplas, tal como *Kresphontes*, não induzirem aos prazeres próprios da tragédia, elas são comuns no teatro e completam a atividade do espectador trágico. Elas não induzem dor. Como discutido acima, Aristóteles aprecia o tipo de reconhecimento característico dessa trama.

Tragédia é arte verbal, e não música. As emoções que evocam têm uma base cognitiva diferente daquela da música. Aristóteles assume significados para a compaixão, o medo e a *katharsis* na *Poética*. Mais importante para ele é a predicação da evocação artística das emoções na trama — reconhecimento, reviravolta e o sofrimento — e da qualidade ética do personagem que padece do sofrimento e da mudança na sorte. A esse respeito, a *Poética* e a *Retórica* compartilham de uma agenda comum, uma vez que a última subordina a evocação da emoção às formas de demonstração retóricas e aos argumentos éticos.

## Conclusão

A compreensão de Aristóteles das *pathê* é fortemente inclinada em direção à dor; as *pathê* exemplares são tipos de dor que causam mudanças turbulentas e perceptíveis no corpo e levam aqueles que as experimentam a afastar-se de sua própria natureza na proporção da força do afeto. O prazer é a correção desses estados e uma restauração de uma disposição natural. As *pathê* dolorosas são, em sua maior parte, irracionais e subtraem a capacidade de raciocinar; ainda assim, são agentes de mudança poderosos que afetam o juízo. Tanto em sua retórica quanto em sua poética, Aristóteles procura subordinar *pathê* a estruturas éticas e proposicionais: demonstração/trama, argumentos éticos/*ethê*. Ao fazer isso, ele desvia de teóricos como Górgias, por um lado, e de Platão por outro. A concepção de Górgias de retórica

e poética omite a diferença entre força e persuasão.<sup>65</sup> O *logos* de Górgias opera diretamente na alma de um ouvinte indefeso. Tal *logos* é um “grande monarca” que “alcança os atos mais divinos através dos corpos menores e mais invisíveis”, removendo, induzindo e aumentando o espectro das emoções (*Hel.* 11.8); é um feitiço mágico que explora erros mentais e engana o aparato sensorio (11.14), uma droga que incute dor e prazer, medo e confiança na alma (11.9). Para Górgias, o *logos* de Paris combinou com *peithô* e “grudou na alma como quis” (τὴν ψυχὴν ἐτυπώσατο ὅπως ἐβούλετο, 11.13). A *Retórica* e a *Poética* de Aristóteles consideram essa manipulação das emoções inconsistentes com as *technai* da retórica e da poética; a oratória habilidosa induz deduções de premissas éticas e demonstrativas prováveis ou necessárias, e das disposições, alvos e causas da resposta emocional. Emoções dolorosas estão longe da razão e das ações voluntárias; seus efeitos são mais como a força do que como a persuasão emocional.

Ao mesmo tempo, Aristóteles vai contra a asserção platônica de que o prazer é o problema fundamental da retórica, que é um talento para bajulação como a culinária (esp. *Grg.* 463b1-67a6). A dor, ao contrário, é mais problemática na oratória; ela causa um desvio da essência, da natureza e da razão. Aristóteles aceita a necessidade de evocar emoções na oratória, mas permanece ambivalente com relação a ela. Ele também vai contra a visão de Platão da emoção trágica como corrompendo a alma e libertando o irracional e, portanto, subvertendo a razão (*Rep.* 605c6-606b8). Para Aristóteles, o prazer da tragédia não consiste em ceder às emoções e ao cultivo do irracional, mas em sua *katharsis* e na purificação prazerosa da alma. A proposição de que a poesia é corretiva formou uma vertente dominante no pensamento sobre a função da poesia na Antiguidade.<sup>66</sup> Aristóteles nem condena a emoção, como o faz Platão, nem celebra o poder da linguagem de manipulá-la, como Górgias parece fazer; ao contrário, ele permanece ambivalente com relação a ela — e sua definição de *katharsis* como o prazer próprio da tragédia é a expressão máxima disso.

Tradução de Bernardo C. D. A. Vasconcelos

---

65. Cf. WARDY (1996a, p. 62-64).

66. Hes. *Th.* 52, 98-103; ver PÜCCI (1980, p. 21-58). In Timokl. *Dionysiazousai* fr. 6, os grandes sofrimentos e debilidades do caráter trágico ajudam pessoas ordinárias a suportar seus fardos com mais facilidade — eles se sentem melhor, pois outros estão em uma situação mais difícil.

## REFERÊNCIAS

- ACHTENBERG, D. *Cognition of Value in Aristotle's Ethics*. Albany: State University of New York Press, 2002.
- ANGIER, T. *Techne in Aristotle's Ethics: Crafting the Moral Life*. London: Continuum International Publishing, 2010.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 2005.
- BARNES, J. (ed.) *The Complete Works of Aristotle*. The Revised Oxford Translation. 2 Vols. Princeton: Princeton University Press. Corrected edition, 1984-95.
- BERNAYS, J. Aristotle on the Effect of Tragedy, In: J. and J. Barnes trans., in J. Barnes et al. eds., *Articles on Aristotle: Psychology and Aesthetics*. Vol. 4. New York: Duckworth, 1979, p. 154-65. Originally published in *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama*. Breslau, 1880/1978.
- BREMER, J. M. *Hamartia. The Tragic Error in the Poetics of Aristotle and Greek Tragedy*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1969.
- BRINTON, A. *Pathos and the 'Appeal to Emotion': An Aristotelian Analysis*, *History of Philosophy Quarterly* 5, 1988, p. 207-19.
- BURNYEAT, M. *Enthymeme: Aristotle on the Rationality of Rhetoric*, In: RORTY, R. (ed.), 1996, p. 88-115.
- CATES, D. F. *Conceiving Emotions: Martha Nussbaum's Upheavals of Thought*, *Journal of Religious Ethics* 31, 2013, p. 325-41.
- CONLEY, T. *Πάθη and Πίστεις: Aristotle Rhet. II.1-11*, *Hermes* 110.3, 1982, p. 300-15.
- COOPER, J. *Rhetoric, Dialect, and the Passions*, *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 11, 1993, p. 175-98.
- \_\_\_\_\_. *An Aristotelian Theory of the Emotions*, in *Reason and Emotion: Essays on Moral Psychology and Ethical Theory*. 1996-1999. Princeton: Princeton U.P., p. 406-23. Originally published in A. O. Rorty (ed.), 1996, p. 238-257.
- COPE, E. M. *An Introduction to Aristotle's Rhetoric*. London and Cambridge: Publisher London Macmillan, 1867.
- \_\_\_\_\_. *Aristotle's Rhetoric*. 3 Vols. Cambridge: Cambridge U.P., 1887.
- DOW, J. A. *Supposed Contradiction about Emotion-Arousal in Aristotle's Rhetoric*. *Phronesis* 52.4: 2017, p. 482-402.
- \_\_\_\_\_. *Aristotle's Theory of the Emotions: Emotions as Pleasures and Pains*, In: PAKALUK, M. PERSON, G. (eds) *Human Psychology and Human Action in Aristotle*. New York, 2011, p. 47-74.



- ELSE, G. *Aristotle's Poetics: The Argument*. Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1957.
- ENGBERT, PEDERSEN, T. *Aristotle's Theory of Moral Insight*. New York, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Is There an Ethical Dimension to Aristotelian Rhetoric?*, In: RORTY, A. (ed.): p.116-41.
- EVERSON, S. Psychology in J. Barnes ed. *The Cambridge Companion to Aristotle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 168-94.
- FORTENBAUGH, W. *Aristotle on Emotion: a Contribution to Philosophical Psychology, Rhetoric, Poetics, Politics, and Ethics*. London: Duckworth, 1975/2002.
- FREDE, D. *Mixed Feelings in Aristotle's Rhetoric*, In: RORTY (ed): 1996, p. 259-85.
- GOLDEN, L. *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*. Atlanta, 1992.
- GOSLING, J. C. B. and TAYLOR, C. C. *The Greeks on Pleasure*. Oxford: Oxford U.P., 1982
- GRIMALDI, W. *Aristotle Rhetoric I: A Commentary*. New York, 1980
- HARDER, A. *Euripides' Kresphontes and Archelaus*. Leiden: E.J. Brill, 1985.
- HARDIE, W. F. R. Aristotle's Doctrine that Virtue is a Mean, In: J. BARNES, M. SCHOFIELD, and R. SORABJI (eds.) *Articles on Aristotle*. Vol. 2: Ethics and Politics. New York: Gerald Duckworth & Co Ltd. 1964-5/1977, p. 33-46.
- HALLIWELL, S. *Aristotle's Poetics*. 2nd Edition. London: University of Chicago Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Aristotle to Longinus*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- \_\_\_\_\_. Katharsis. In: H. ROISMAN (ed.) *The Encyclopedia of Greek Tragedy*. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2013, p. 743-45.
- HETT, W. S. *Aristotle: On the Soul, Parva Naturalia, on Breath*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1957.
- HICKS, R. D. *Aristotle de Anima*. Cambridge: Cambridge University Pres, 1907.
- HOUSE, H. *Aristotle's Poetics: A Course of Eight Lectures*. London: Rupert Hart-Davis, 1956.
- HUTCHINSON, D.S. Ethics. In: J. BARNES (ed.) *The Cambridge Companion to Aristotle*. New York: Cambridge University Press, 1995, p. 195-232.
- JOHANSEN, T. *The Powers of Aristotle's Soul*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- KENNEDY, G. *On Rhetoric: A Theory of Civic Discourse*. New York: Oxford University Press, 1991.
- KONSTAN, D. *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- LEAR, J. Katharsis. In: RORTY (ed.) *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 315-40.

- LUCAS, D. W. *Aristotle: Poetics*. Oxford: Oxford University Press, 1968.
- MUNTEANU, D. L. *Tragic Pathos: Pity and Fear in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- NEHEMAS, A. Pity and Fear in the Rhetoric and the Poetics. In: RORTY (ed.), 1992, p. 291-314.
- NUSSBAUM, M. Tragedy and Self-Sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity. In: *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 10, 1992, p. 107-59.
- \_\_\_\_\_. *The Therapy of Desire: Theory and Practice in Hellenistic Ethics*. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. Aristotle on Emotions and Rational Persuasion. In: RORTY (ed.), 1996, p. 303-23.
- \_\_\_\_\_. and H. PUTNAM. Changing Aristotle's Mind. In: M. NUSSBAUM and A. O. RORTY (eds.) *Essays on Aristotle's De Anima*. Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 27-56.
- PEARSON, G. *Aristotle on Desire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- PUCCI, P. *The Violence of Pity in Euripides' Medea*. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- RORTY, A. O. Aristotle on the Metaphysical Status of Pathos. *Review of Metaphysics*, vol. 37. p. 521-46 .
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Essays on Aristotle's Poetics*. Berkeley: Princeton University Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Essays on Aristotle's Rhetoric*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- ROSENBLOOM, D. *Aeschylus: Persians. Duckworth Companions to Greek and Roman Tragedy*. London: Duckworth, 2006.
- \_\_\_\_\_. Athenian Drama and Democratic Political Culture. In D. ROSENBLOOM and J. DAVIDSON (eds.) *Greek Drama IV: Texts, Contexts, Performance*. Oxford: Liverpool University Press. p. 270-99.
- SHERMAN, N. The Role of Emotions in Aristotelian Virtue. In: *Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy* 9, 1993, p. 1-33 .
- SHIELDS, C. *Aristotle*. London: Routledge, 2nd Edition, 2007/2014.
- SIHVOLA, J. Emotional Animals: Do Aristotelian Emotions Require Beliefs? *Apeiron*, vol. 29.2, 1996, p. 109-44.
- SOLMSEN, F. *Die Entwicklung der aristotelischen Logik und Rhetorik*. Berlin: Weidmann, 1929.

- SORABJI, R. Aspasius on Emotion. In: A. ALBERTI and R. W. SHARPLES (eds.), *Aspasius: the Earliest Commentator on Aristotle's Ethics*. Berlin: Walter de Gruyter, 1999, p. 96-106.
- STRIKER, G. Emotions in Context: Aristotle's Treatment of the Passions in the Rhetoric and his Moral Psychology. In: RORTY (ed.), 1996, p. 286-302.
- WARDY, R. *The Birth of Rhetoric: Gorgias, Plato and their Successors*. New York: Routledge, 1996a.
- \_\_\_\_\_. Might is the Truth and it Shall Prevail? In: RORTY (ed.) 1996b, p. 56-87.
- WOLFSDORF, D. *Pleasure in Ancient Greek Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

# FICÇÃO E PERSUAÇÃO NAS TETRALOGIAS DE ANTIFONTE

Stefania Giombini<sup>1</sup>

## Premissa

Para solucionarmos os casos complicados devemos ser capazes de construir uma história, a partir dos indícios disponíveis, que contenha uma explicação plausível de todos os elementos de que dispomos. É preciso uma certa quantidade de imaginação e é um trabalho semelhante ao de um escritor. (Gianrico Carofiglio, *Una mutevole verità*, 2014)

A ideia segundo a qual o direito está conectado com a literatura e, em geral, com as formas narrativas é uma concepção cada vez mais difundida entre os estudiosos do direito, ainda que não seja uma ocupação que lhes seja exclusiva. A proposta metodológica conhecida como “Law and Literature”, que pretende relacionar e fazer convergir as duas disciplinas, foi inaugurada no início do século XX nos Estados Unidos e prontamente difundiu-se na cultura europeia. Este campo de investigação rapidamente se desenvolveu em duas direções distintas, chamadas “Law *in* Literature” e “Law *as* Literature”. Estas duas possibilidades demonstram como a narratividade pode ter uma dupla função no direito: pode conter elementos do direito ou pode ser uma maneira por meio da qual o direito será transmitido.<sup>2</sup>

---

1. Devo meu agradecimento a Anna Christina da Silva pela tradução do espanhol para o português.

2. É muito interessante o que sustenta William Twining, quando afirma que o recurso à narração em um procedimento legal é inevitável: esta expressão pertence à Legal Theory.

Apresentei acima algumas linhas de um livro de Gianrico Carofiglio, um famoso escritor italiano, no qual é discutida a relação existente entre a capacidade do escritor em construir histórias e a habilidade do detetive. Trata-se, naturalmente, de uma reflexão não científica, mas nos estimula realmente a pensar sobre a estreita relação que há entre narração e um acontecimento relevante do ponto de vista jurídico. Para enfrentarmos o tema da narratividade de um texto de caráter jurídico, nos auxilia, sem dúvida, o conceito de ficção. Em primeiro lugar, temos que dar uma definição de *ficção* e, para esse fim, é útil a pesquisa de Giovanni Tuzet<sup>3</sup>, na qual o autor define a ficção como um conteúdo que se aceita, ainda que se saiba que é falso:<sup>4</sup> em outras palavras, trata-se de uma narração de um evento que não aconteceu e ainda assim é levado em consideração e utilizado para um fim específico que pode ser diferente em cada caso. A ficção é diferente do engano (que sempre consiste em negar estar dizendo algo que não seja verdadeiro), da presunção (que poderia ser verdadeira) e da abstração (que poderia ser verdadeira, dependendo daquilo a que se refere), e sua diversidade leva em conta que uma ficção narra algo que não é verdadeiro, mas que é aceito como se o fosse por aquele que lê (escuta ou vê), mesmo que se saiba e se tenha a consciência de que não o é.<sup>5</sup> Desse modo, a verdade conceitual não coincide com a verdade fátual, mas, nem por isso, elas se contradizem. Finalmente, a história que tem um conteúdo legal/jurídico é uma história, e não pretende passar por verdadeira: essa liberdade narrativa não significa que a mesma história não possa ser significativa para a mesma realidade. Essa é a ideia que obtemos das *Tetralogias*: uma ficção jurídica que não quer se passar por verdadeira e é justamente nessa dimensão ficcional que reside sua força.

## Século V: Juízes e Leis

Depois dessa introdução que nos servirá mais adiante para a apresentação de algumas conclusões, vejamos rapidamente como era o direito no século V, o século de Péricles e dos sofistas, o século das *Tetralogias*.

---

Ver TWINING (2006).

3. TUZET (2009).

4. TUZET (2009, p. 51): “A mio giudizio, le finzioni sono assunzioni coscientemente false ma accettate per qualche fine. Quando si usa una finzione, si fa come se qualcosa che è saputo essere falso fosse vero”.

5. TUZET (2009, p. 51).

O direito no século V estava em uma fase de desenvolvimento; a esse respeito, a literatura crítica é muito ampla, e não é necessário explorá-la aqui. Para ter uma ideia disso, podemos nos concentrar sobre o que ocorria nos tribunais e em particular no tribunal popular.<sup>6</sup> No século V, graças à reforma de Efilates (462-461), os tribunais populares desempenhavam um papel importante, ou prioritário, no desenvolvimento do direito. Quase 6.000 juízes (divididos de acordo com as tribos), com idade superior a 30 anos, eleitos por sorteio, pessoalmente se ocupavam em fazer efetiva a prática do direito:<sup>7</sup> esse fato nos é demonstrado por meio da ideia de justiça adotada pelos atenienses, segundo a qual todos os cidadãos podiam participar da atividade jurídica, em suas distintas fases, sempre buscando alcançar a ἐπιείκεια (justiça como equidade), pelo menos teoricamente. A falta de profissionais indica a inexistência de um código de leis, de coletâneas de jurisprudência e de livros especializados sobre o direito e sobre a cultura jurídica. Também não existia um programa de capacitação destinado à formação dos γραμματεῖς (aqueles que eram encarregados de escrever as leis) nem livros didáticos para o ensino desse ofício.<sup>8</sup> De todo modo, temos informações sobre o direito e sobre as leis mediante fontes muito distintas: textos de leis por via epigráfica, manuscritos tardios, textos de leis em orações, documentos epigráficos de caráter não legislativo, discursos jurídicos,<sup>9</sup> historiografia, obras literárias, teatro, textos cômicos, léxicos/lexicografias, constituições, comédia latina, papiros e ὄστροκα.<sup>10</sup>

---

6. BEARZOT (2008).

7. Arist. *Ath. Pol.* XXVII.

8. Neste sentido, não são obras didáticas as *Leis* de Platão e as obras de Aristóteles, e só em certo sentido são didáticos os escritos de Teofrasto. Temos notícia de outros Νόμοι (ps-Demóstenes; anônimo do περί Νόμων, Heráclides Póntico, Teofrasto), Demétrio de Falero, Aristóteles e Teofrasto. Sobretudo Teofrasto, que parece ter totalizado em torno de 40 obras jurídicas; provavelmente se baseou na coletânea aristotélica. Ver ROSSETTI (2004, p. 51 s.).

9. Wolff sustenta que os oradores eram bastante insensíveis aos argumentos jurídicos. Em contraste, se poderia pensar que os oradores eram muito sensíveis ao tema jurídico, já que, como mestres e logógrafos, trabalhavam com o ambiente do direito. Ver WOLFF (1971); BISCARDI (1982, p. 29).

10. Ver BISCARDI (1982, p. 17-35).

## Antifonte: um perfil

Antifonte é um pensador que ocupa um lugar muito singular no âmbito dos estudos acadêmicos, não só pela complexidade de seu pensamento, mas também pelo problema da sua identidade. Dídimo de Alexandria e depois Hermógenes<sup>11</sup> explicitaram uma questão fundamental: afirmaram a existência de diferentes Antifontes, dois dos quais pertenciam à sofística: um chamado Antifonte, o Sofista de Atenas, autor das obras *περὶ ἀληθείας*, *περὶ ὁμονοίας*, *περὶ κρίσεως ὄνειρων*, que se ocupou de temas diversos (entre eles, a quadratura do círculo); o outro, chamado Antifonte de Ramnunte (um *demo* ateniense), logógrafo, dedicou-se à retórica e à política,<sup>12</sup> autor de três discursos jurídicos (*Φαρμακείας κατὰ τῆς μητριᾶς*, *περὶ τοῦ Ἡρώδου φόνου*, *περὶ τοῦ χορευτοῦ*) e de três textos transmitidos como *Tetralogias* (*Τετραλογία Α*, *Τετραλογία Β*, *Τετραλογία Γ*). Efetivamente, os especialistas têm discutido muito<sup>13</sup> se convém afirmar a existência de dois Antifontes<sup>14</sup> ou de um único Antifonte.<sup>15</sup> Trata-se de uma controvérsia que, aparentemente, foi “resolvida” recentemente<sup>16</sup> a favor da tese que defende a existência de um único pensador. As dúvidas que faziam acreditar que se tratavam de dois autores apoiavam-se em testemunhos antigos e também no conteúdo do tratado *περὶ ἀληθείας*, obra na qual é discutida a superioridade das leis da natureza sobre as leis particulares dos homens (e de uma forma mais mitigada no texto do tratado *περὶ ὁμονοίας*). A lei particular atua de forma contraditória, enquanto que a lei da natureza age de forma regular e, graças a essa regularidade, todos os homens são iguais: isso não é coerente com a ideia oligárquica que é atribuída a Antifonte de Atenas, que teria participado ativamente no golpe de estado de matriz aristocrática idealizado pelos Quatrocentos (411 a.C.). Dessa igualdade, efetivamente, conclui-se que não pode haver diferença alguma entre um grego e um bárbaro (10-15): essa tese alimentou a ideia de que o autor não poderia ser ateniense. Outro

11. Ver: B 399, 18 Rabe = DK 87A2.

12. Sobre a dimensão política, ver RAMIREZ VIDAL (1996), que sustenta que Antifonte não viveu apartado da política, como parece em alguns testemunhos: ao contrário, ele usava a retórica como instrumento contra a democracia, pondo sua habilidade à disposição de seus companheiros políticos para defendê-los nos tribunais.

13. Ver NARCY (1989).

14. Por exemplo: BIGNONE (1974, p. 9-20); MOMIGLIANO (1930); UNTERSTEINER (1967).

15. Ver DECLEVA CAIZZI (1969, p. 20-21), em particular sobre o tema da autenticidade da obra; AVERY (1982).

16. A maioria dos estudiosos parecem ir, atualmente, nesta direção.

argumento a favor da existência de dois Antifontes diz respeito à diferença estilística entre os textos dos dois possíveis autores: há, com certeza, uma linguagem diferente entre os tratados de natureza filosófica e política e as obras retóricas e de natureza jurídica.

A discussão tem sido muito rica e muito intensa, e encontra-se bem materializada no debate que foi publicado na revista *Greek Roman and Byzantine Studies*, envolvendo os helenistas Michael Gagarin<sup>17</sup> e Gerard J. Pendrick.<sup>18</sup> Este sustentou, e já o havia feito anteriormente,<sup>19</sup> que as informações dos antigos eram confiáveis acerca da existência de dois Antifontes. Já aquele argumentou o contrário, partindo da consideração de que o título de sofista, que designava um dos dois Antifontes, era um termo muito genérico que não serviria para identificar o personagem, mas para descrever sua profissão: os antigos utilizavam o epíteto “sofista” para distingui-lo de um terceiro Antifonte — que desempenhava o papel de trierarca — não para falar de outro Antifonte.

Atualmente, parece que a discussão pode ser considerada encerrada a favor da existência de um único Antifonte: um Antifonte, ateniense do *demo* de Ramnunte e sofista.

Antifonte participou ativamente da história de Atenas. Tucídides<sup>20</sup> nos oferece um perfil significativo e entusiasmado de Antifonte como uma figura de destaque da oligarquia golpista dos Quatrocentos, que atuou em Atenas no ano de 411 a.C., e se utiliza palavras de admiração para se referir a ele. Depois da queda do governo dos Quatrocentos, Antifonte não escapou, não fugiu das leis da cidade e foi processado. No julgamento, defendeu-se com um maravilhoso discurso que não o salvou e foi condenado à pena de morte. Aristóteles<sup>21</sup> elogiou sua figura, assim como elogiou Pisandro e Terâmenes (partidários do golpe), considerando-o um homem que se distinguiu por sua inteligência e sabedoria. Platão o menciona, talvez ironicamente, como um *expert* em retórica<sup>22</sup>, e Xenofonte descreve-o como interlocutor crítico de Sócrates.<sup>23</sup> Plutarco informa que Antifonte, acreditando que poderia curar a dor com palavras, abriu uma clínica na praça de Corinto<sup>24</sup>, e Filostrato

---

17. GAGARIN (1990; 2002).

18. PENDRICK (1993; 2002).

19. Ver PENDRICK (1987). Aqui Pendrick sustenta sua tese contra AVERY (1982).

20. 8, 68. Tucídides se refere apenas ao Ramnusio, para nós, o único Antifonte.

21. *Ath. Pol.* XXXII, 2-3.

22. *Menex.* 236a.

23. *Mem.* V 6, 1-15 = DK 87A3.

24. *vit X orat.* 1 p 8383 c = DK 87A6. Ver CORDERO (2012).



menciona que, devido a sua capacidade de persuadir, foi chamado de Nestor e que dava conferências públicas sobre a arte de eliminar a dor,<sup>25</sup> além de ter se destacado na arte da preparação de discursos e neologismos e no uso de um léxico sofisticado, atitudes típicas da sofística. Antifonte abordou o tema da relação entre νόμος e φύσις, tema este muito investigado pelos sofistas (incluindo Protágoras de Abdera, Hípias de Elis e outros) e que foi essencial na literatura crítica sobre ele. Mas não é só isso: ele também ficou conhecido por ter tentado resolver o problema da quadratura do círculo, que ele investigou de uma maneira muito peculiar.<sup>26</sup> Esse tratamento foi distinto daquele efetuado pelo logógrafo e pelo sofista, o que demonstra que Antifonte foi um personagem hábil em muitas coisas, e foi daí que ele pôde derivar também os diferentes usos que fez da linguagem.

## **As Tetralogias**

As *Tetralogias* são uma obra formada de três conjuntos de textos divididos, cada um, em quatro discursos, sendo dois discursos de acusação aos quais seguem-se dois discursos de defesa. Por essa razão, cada tetralogia se assemelha estruturalmente a uma *antilogia*.

A *antilogia* é de fato um argumento de tipo lógico e retórico que se desenvolve por meio de dois discursos opostos que dizem ser ambos válidos, críveis e também convincentes: formalmente, pode ser definido como o conjunto da afirmação de uma declaração das teses, A, e a opinião contrária,  $\neg A$  (não A), pois sua forma é 'A' e ' $\neg A$ '.

A sofística, no século V, exercita constantemente a *antilogia*, como demonstra a grande quantidade de textos e informações que chegaram até nós: podemos entender esta produção como um dos traços comuns do movimento sofista, a peculiaridade literária de seus expoentes.<sup>27</sup>

---

25. V.s. I 15, 2 = DK 87A6.

26. O método utilizado por Antifonte é análogo ao de Brisone de Eraclea. Segundo Simplicio (*Phys.* 54, 12 = DK 87B13), Antifonte inscreveu em uma circunferência um polígono regular de quatro lados. Dividiu os lados pela metade, tirou dos pontos perpendiculares a interseção com o círculo. Combinando o ponto no círculo com os extremos dos lados dos quadrados, obteve triângulos: para tanto, o conjunto da figura inscrita se havia convertido em um octógono. Procedendo dessa maneira, Antifonte acreditava que o polígono poderia coincidir com a circunferência. Ver GIOMBINI (2010).

27. Para uma lista, ver GIOMBINI (2010b).

No caso de Antifonte, a estrutura antilógica é capaz de dirigir uma série decisiva de discursos de acusação-defesa-acusação-defesa que se sucedem em torno de um tema. É importante considerar que a combinação acusação-defesa surge da necessidade de dar forma a um conteúdo concreto de caráter jurídico: no primeiro caso (Τετραλογία Α), trata-se do assassinato de um homem rico (juntamente com seu escravo) e da acusação de um inimigo seu; no segundo caso (Τετραλογία Β), da morte de um jovem causada por outro jovem que lança um dardo que o atinge, involuntariamente, matando-o; no terceiro caso (Τετραλογία Γ), se fala de uma luta entre um jovem e um homem mais velho que resulta na morte do segundo.

As *Tetralogias* oferecem raciocínios para o âmbito jurídico, no qual também estão presentes fundamentos retóricos e sofisticos que se mostram tanto no estilo e no gosto pelo paradoxo como na *reductio ad absurdum* das teses (como julgar culpado quem foi injustiçado), nos elementos retóricos e nos temas abordados. Por essa razão, o trabalho de Antifonte não se aproxima das regras estritas de um julgamento real, mas possui alguns aspectos que o aproximam destas.

A obra cumpre efetivamente com o *cânon* que prescrevia que, nos casos de assassinato, os litigantes tinham direito a dois discursos,<sup>28</sup> por meio dos quais se alternam a acusação e a defesa. Contudo, a duração dos discursos não era equitativa, pois nos tribunais gregos a acusação dispunha de mais tempo e desfrutava de maior credibilidade do que a defesa: além disso, por exemplo, a acusação podia recorrer ao testemunho dos escravos, enquanto que a defesa não dispunha de tal recurso. Em contrapartida, nas *Tetralogias*, a duração e a eficácia das argumentações parecem mais favoráveis à defesa do que à acusação, e isso é algo muito raro, não se aproxima da realidade histórica que conhecemos e pode ter sido motivado pela atividade retórica. Sendo as *Tetralogias* dotadas de tal natureza, os críticos têm questionado com razão que tipo de conhecimento jurídico elas contêm e se esse conhecimento pode ser considerado compatível com o grau de desenvolvimento do direito no século V. Em primeiro lugar, é preciso observar que Antifonte não especifica qual tribunal deverá intervir nos debates das *Tetralogias*, e isso não se deve ao fato de que nesse momento ainda não havia diferenças de funções entre os tribunais. No sistema ático havia tribunais específicos

---

28. Ver Arist. *Ath. Pol.*, LXVII: Aristóteles explica como se media a duração do debate judiciário por intermédio do relógio de areia com água e como era diferente a quantidade de água que se destinava às duas partes.

para os distintos tipos de delitos: para o φόνος ἐκούσιος (assassinato com premeditação), havia o Areópago, para o φόνος ακούσιος (homicídio involuntário), o Paládio, para o φόμος δίκαιος (assassinato legítimo), o Delfino. Decleva Caizzi, em sua prestigiosa edição italiana de 1969, explícita e crítica o argumento dos especialistas que procuram relacionar as *Tetralogias* com a divisão tradicional desses tribunais, supondo que cada tetralogia aborde, na ordem acima apresentada, um delito específico para cada um dos três tribunais; mas essa possibilidade não parece adequada especialmente para a segunda e para a terceira tetralogia.<sup>29</sup>

A tentativa de fixar as *Tetralogias* em um âmbito jurídico definido não pode ir muito longe: pois, se por um lado, as *Tetralogias* contêm elementos significativos do direito da época, por outro, desenvolvem-se autonomamente, de uma maneira inovadora e se estabelecem como uma obra de grande valor retórico.

Para Decleva Caizzi,<sup>30</sup> essa instabilidade do conteúdo deriva principalmente do fato de que o autor centraliza sua atenção nos problemas conceituais, apesar de não contar com as ferramentas lexicais adequadas à complexidade do conteúdo que deve abordar, como mostra, por exemplo, a ambiguidade de termos como ἀμάρτημα, que significa tanto erro como culpa e αἰτία,<sup>31</sup> que às vezes significa causa e às vezes culpa.

De fato, Antífonte não teve a intenção de escrever discursos que fossem pronunciados literalmente e nem os preparou, segundo o que sabemos, para ocasiões específicas: tentaremos mostrar que as *Tetralogias* se assemelham, tanto na forma como no conteúdo aos escritos didáticos ou de caráter epidítico<sup>32</sup> e, em última instância, servem como um “modelo”.

## Em qualquer caso... assassinatos

A primeira tetralogia (A) trata do duplo homicídio de um homem rico e de seu escravo após o regresso de um banquete. O primeiro discurso de acusação começa assinalando que, se o assassino do homem rico não for punido, ele contaminará a cidade (com efeito, o μῖασμα “adoece” a

29. DECLEVA CAIZZI (1969, p. 12-13).

30. DECLEVA CAIZZI (1969, p. 17-18).

31. Sobre o uso do termo *aitia* nas *Tetralogias*, ver SCANDELLARI (1979).

32. Com o termo epidítico entendemos a produção epidítica anterior a Aristóteles, ou seja, como produção literária para celebrar e demonstrar a habilidade do autor, que se esforça para promover sua imagem e tornar-se conhecido. Ver (GIOMBINI, 2012, p. 47-53).

cidade), e a impiedade e a culpa recairão sobre toda a comunidade ao fim do processo e da promulgação da sentença. Portanto, há um destaque inicial concedido à dimensão religiosa (que também encontraremos na segunda tetralogia), mas logo a acusação busca identificar o culpado segundo uma linha lógica. Se o infrator fosse um ladrão, ele teria levado tudo o que tinha valor, mas isso não ocorreu. Se fosse um bêbado, então o homem rico o conheceria como comparsa de bebida — provavelmente porque o rico vinha de um banquete ou porque estava habituado a participar de festas. Não é convincente que o crime tenha sido resultado de uma briga, já que não haveria razão para iniciar uma briga na solidão da noite. Também não foi assassinado por engano, confundido com outra pessoa, pois, se assim fosse, o escravo não teria sido assassinado. O assassinato só pode ser, então, de uma única natureza: premeditado. Por ter sido premeditado, o assassino só pode ter sido o acusado, que era um inimigo obstinado do homem rico e que, no passado, já havia apresentado várias demandas contra ele, porém, sempre perdendo, o que o levou à pobreza. Foi o ódio, portanto, que o levou a premeditar o assassinato, preferindo a vingança, mesmo sabendo que poderia ser condenado por assassinato. Depois de uma última apelação, termina o primeiro discurso. A defesa, assumindo as premissas da acusação, responde invertendo os argumentos apresentados, dizendo que, em uma situação como esta, a única maneira de demonstrar a inocência do acusado é encontrando o verdadeiro culpado. Além do mais, o morto tinha muitos inimigos. Os argumentos da acusação não são confiáveis e, depois do apelo à misericórdia dos juízes, a defesa encerra seu discurso. Mais uma vez a acusação toma a palavra e desta vez concentra a atenção no testemunho do escravo que precisa ser considerado válido. A acusação assinala três maneiras de julgar o caso: mediante os fatos, por verossimilhança ou pela probabilidade de que o acusado seja culpado. A defesa retoma o discurso da acusação, declarando não confiar no testemunho do escravo e reitera sua intenção de demonstrar a inocência não por verossimilhança, mas, sim, segundo a verdade dos fatos: recusa os argumentos de plausibilidade, apelando aos fatos, e conclui com um apelo final.

A primeira tetralogia tem consequências relevantes: além das diferentes posições que acusação e defesa possuem acerca da validade ou não do testemunho do escravo, ela parece considerar, especialmente, a brecha entre o real e o provável, brecha que parece estar fora de sintonia com o *eikós* — tema típico da sofística — como critério de conhecimento. Sobre

o papel do escravo, é preciso dizer que há muita literatura a respeito e, seguramente, é um dos temas mais interessantes e estudados não só no âmbito do direito, mas no âmbito da cultura grega em geral. Gernet,<sup>33</sup> por exemplo, definiu muito bem o problema do testemunho dos escravos: estes podiam testemunhar somente em favor da acusação, para fortalecer a acusação de seus donos; não podiam testemunhar para a defesa, podiam apenas confirmar uma acusação já feita, já formulada, e seu testemunho não era considerado como prova. Gagarin,<sup>34</sup> porém, revolucionou essa maneira de ver, com um artigo sobre o testemunho dos escravos publicado em 1996. Sempre se defendeu (porque deste modo se expressam as fontes) que os escravos eram torturados para conceder o testemunho. Ao contrário, Gagarin sustenta que quando se fala de βάσσανος<sup>35</sup> não se trata de tortura como comumente a entendemos. Havia efetivamente uma “evidenciary torture”<sup>36</sup> para verificar informações, mas βάσσανος é outra coisa. O termo βάσσανος indica um procedimento discursivo para introduzir um escravo como testemunha: não se trataria, então, de uma prática física, mas de uma maneira de introduzir um testemunho. Trata-se, pois, de uma ficção jurídica, um procedimento que permitia o testemunho dos escravos. Na realidade, não havia tortura física, essa prática era assim denominada para adquirir mais autoridade — a tortura não era posta em prática: tratava-se de uma ficção na realidade.

Passemos agora para a terceira tetralogia (Γ), que se refere ao caso de uma luta entre um jovem e um velho que resultou na morte deste último. A acusação imediatamente dirige-se ao jovem, mostrando que ele pode ter agredido o ancião com um golpe muito forte, causando-lhe a morte: trata-se, portanto, de um assassinato no qual houve plena intenção de matar. A primeira defesa nega a intencionalidade da morte de imediato, argumentando que o jovem respondeu ao ataque com as mesmas armas, ou seja, com as mãos. Além disso, a defesa transfere a responsabilidade ao médico que prestava assistência ao ancião ao tratar das lesões que causaram sua morte. A acusação responde facilmente à defesa, afirmando que não se pode culpar o médico nem aqueles que seguiram seus conselhos: o acusado é culpável por produzir as condições necessárias para que o médico fosse

---

33. GERNET (1979).

34. GAGARIN (1996, p. 3).

35. Τετραλογία Α β, 7: “οὐ γὰρ ἄν ἐβανίζομενν αὐτούς”; ver Antipho. 1.12.

36. GAGARIN (1996, p. 3).

chamado. A morte se deve aos golpes mortais. A defesa agora muda de mãos, porque o acusado preferiu o exílio voluntário: ele acredita que a acusação poderia se exceder. Em seu lugar, vem um amigo seu: ele seguirá a defesa até a sentença final. Este fato reflete uma modalidade efetivamente aceita nos tribunais. O amigo do acusado toma a palavra e retoma os argumentos da acusação, afirmando que existem testemunhas que viram o ancião golpear primeiro. Acrescenta, em seguida, que não é correto pensar que um jovem é mais intemperante que um homem mais velho: existem muitos jovens que são amáveis e muitos velhos que são muito agressivos. A defesa nega a intenção de causar a morte ou, na pior das hipóteses, sugere que a morte foi causada ou pelos dois, ou por nenhum deles.

A culpa é novamente atribuída ao médico e, em todo caso, é feita uma apelação para que se despenda tempo para investigar o verdadeiro culpado. O discurso termina com uma advertência para que não sejam geradas novas injustiças nem uma dupla impiedade. Esta tetralogia coloca questões muito importantes acerca da voluntariedade da ação, da atribuição da culpa e da relação causal. Também faz uma referência à lei que protege o acusado quando não há evidências da culpa, mas ele, assustado com o processo, escolhe o exílio voluntário, algo que também é mencionado na primeira tetralogia (A β 9). Esse é um recurso que se alinha com o direito grego antigo, que previa que se alguém pensava que o processo estava correndo mal, podia fugir para o exílio voluntário: não estava prevista a detenção preventiva e cautelar. Nesta tetralogia, como na primeira, os discursos de defesa negam que o acusado cometeu a infração que lhe é atribuída: não há referência e não se faz uso das circunstâncias atenuantes, que também estavam previstas no direito grego, apenas se recusa abertamente a acusação.

## **A tetralogia B ou do dardo**

A tetralogia B revela sua estrutura antilógica de uma maneira particularmente interessante. Ela se ocupa do caso de um jovem que, ao lançar um dardo, causa a morte de outro jovem. Primeiramente, deve-se dizer que esse já era um tema conhecido. A referência do caso do dardo é apresentada em um famoso diálogo que ocorreu entre Péricles e Protágoras e que foi transmitido por Plutarco em suas *Vidas Paralelas* (Pericl. 36, 5 = DK 80A10). Essa história, como a de Édipo e a Esfinge, era muito conhecida e foi transmitida com uma identidade própria, permanente, inalterável e, por

isso, facilmente reconhecível. Deve-se observar, além disso, que os autores da sofisticada utilizam com frequência temas conhecidos para deixar mais atrativos e mais acessíveis seus discursos.

Antifonte reconstrói os argumentos dos pais dos dois jovens perante os juízes. O pai do jovem morto acusa o jovem lançador de ser um assassino, enquanto que o pai do jovem acusado se ocupa da defesa de seu filho.

O primeiro discurso é proferido pelo pai do jovem morto, que assumiu a acusação. O discurso é muito curto, curtíssimo de fato: a acusação não considera possível haver discrepâncias na narração dos fatos.

A acusação contra o jovem lançador não é de assassinato voluntário, mas, sim, involuntário: ninguém poderia acreditar como voluntária a morte de uma pessoa atingida por um dardo em voo.

Mas, ainda que tenha sido involuntário, o assassinato causou um grande sofrimento à família do jovem que morreu, produzindo o mesmo prejuízo de um crime voluntário. Por esse sofrimento, a acusação sustenta que o jovem acusado deveria estar longe da cidade para não contaminá-la. A acusação, portanto, não excede em suas demandas e, reconhecendo a ação como involuntária, não pede a pena de morte, mas, sim, o exílio. Contudo, não utiliza todo o tempo disponível e é concisa e substancial: seguindo a característica das *Tetralogias* de dar mais espaço às defesas do que às acusações.

Efetivamente, a defesa tem a oportunidade de pronunciar uma ampla e detalhada resposta que não só leva em conta o primeiro discurso de acusação como amplia as consequências e as discute. Por um lado, o pai comete um ato de humildade perante os juízes, ao afirmar que é a primeira vez que se encontra em tal circunstância e, por isso, para ele é difícil se expressar e ser convincente diante de uma situação tão delicada. Tal *incipit* tem múltiplas funções no discurso: esse ato de humildade é seguramente uma *captatio benevolentia* e, diante dos juízes, mostra uma falsa incapacidade de argumentar (visto que o pai é muito competente na argumentação). Ela produz imediatamente um *πάθος* por meio da ideia de sofrimento do pai que está intimidado pela decisão que será tomada pelos juízes. Além do mais, um começo como esse produz uma nova oportunidade de defesa, inserindo um segundo elemento: a opinião é persuasiva se for apresentada por um orador que tem uma boa retórica, mas ele não a tem (segundo afirma) e, por isso, apenas a verdade o apoia: os fatos falarão e a defesa não se apoiará na persuasão.

Depois da configuração inicial do discurso, a defesa passa aos fatos. O dardo percorreu o trajeto correto: a trajetória seguida pelo projétil foi correta, o jovem que lançou o dardo realizou o gesto atlético de forma absolutamente adequada. Se alguém cometeu um erro foi o jovem que morreu, porque ele correu na direção do dardo e, quando este caiu no chão, o jovem estava no ponto exato da queda. O dardo seguiu sua direção natural; foi o jovem que se interpôs em seu caminho. Com esse argumento, a defesa ataca a acusação na raiz: tão pouco admite a culpa acidental que a acusação endereçou em seu primeiro discurso. Mas, como a defesa sustenta essa posição? Afinal, a acusação não pediu a pena de morte, e a defesa poderia tranquilamente apelar aos fatores atenuantes. Contudo, o argumento da defesa vai em outra direção, tratando de negar que o crime foi cometido pelo acusado e citando uma lei particular que proíbe matar em qualquer caso (B $\gamma$ 7). A defesa nega qualquer tipo de participação no incidente.

Posteriormente, a defesa chega ao ponto de usar um sofisma e trata de derrubar o argumento contrário segundo as mesmas premissas: se for admitido que o assassinato não foi intencional, haveria, em todo caso, uma pessoa que cometeu a ação e que tem que pagar pelo erro: trata-se do jovem que morreu, porque, correndo na direção do dardo, foi ele mesmo a causa de sua morte. Paradoxalmente, no momento em que ele fez o gesto (correndo até o dardo) que causou a culpa (ser a causa da própria morte), o jovem expiou a culpa com sua própria morte. A essa culpa, segundo a defesa, não deve ser acrescentada uma nova, a de acusar o jovem lançador que não está associado com o triste acontecimento. Com esse argumento muito atrativo e retoricamente poderoso, a defesa vai para a apelação final e encerra o discurso. A acusação tem, então, o direito a seu segundo discurso. Surpreendido pelos argumentos da defesa, o pai do jovem assassinado tenta anular a hipótese inicial: se a defesa não aceitar a tese do homicídio involuntário, a acusação vai provar que o assassinato foi voluntário. A voluntariedade consiste no lançamento em si mesmo, que foi a causa da morte. O jovem falecido começou sua corrida seguindo a convocação do seu mestre, pois estava encarregado de recolher os dardos: o lançador não prestou atenção e lançou seu dardo. A acusação nega a responsabilidade do jovem que morreu: de fato, se o outro não tivesse lançado o dardo, o jovem não teria sido atingido. E, inclusive, se o acusador pode aceitar a culpa (não a intenção) de seu filho morto, também está convencido da culpa do acusado: seu filho já pagou com sua vida, agora o lançador também tem



que pagar. Enquanto propõe uma acusação direta e decisiva, a acusação, todavia, solicita o exílio e passa a palavra à defesa para o último discurso.

A defesa deve responder à acusação: de um lado refere-se à necessidade de obter evidências, de outro parece jogar a culpa no mestre que convocou o jovem (há um paralelo com a transferência da acusação ao médico como ocorre na terceira tetralogia). Ainda assim, a defesa, mais adiante, segue em outra direção, refutando a ideia de que o lançamento levou à morte. De fato, lançar o dardo nem sempre causa a morte: o lançamento e a morte são dois eventos que não se podem conectar de maneira necessária. O cerne da discussão passa a ser, inevitavelmente, a questão da causalidade do ato e todas as suas consequências. A explicação intencional parece confusa diante da explicação causal, mas isso merecia uma discussão que, lamentavelmente, não foi apresentada por Antifonte. Com esse argumento, a defesa desmente a falácia da acusação e prepara o cenário para reiterar que a culpa é do jovem imprudente que correu da direção do dardo até sua morte (Bβ6) e que, ao mesmo tempo, castigou a si mesmo (Bβ7). O apelo final do discurso pede para que o lançador do dardo não seja castigado com uma condenação à morte: isto vai contra a vontade divina e liberaria o espírito vingador dos mortos. Já está morto quem é culpado pela morte do jovem: o próprio jovem.

## A lei que não existe

Voltamos a analisar um dado que aparece com frequência nas *Tetralogias* e que merece ser analisado: a lei que proíbe matar justa ou injustamente (μήτε δικαίως μήτε αδικώς ἀποκτείνειν). Essa lei encontra-se citada quatro vezes: duas vezes na segunda tetralogia (β2.9 no primeiro discurso de defesa e β3.7 no segundo discurso de acusação) e duas vezes na terceira tetralogia (γ2.3 no primeiro discurso de defesa e γ4.8 no segundo discurso de defesa), pois trata-se de uma lei significativa para Antifonte, que a coloca em vários pontos de suas *antilogias*. Entretanto, e isto é importante, esta lei não existia no direito grego ateniense. Decleva Caizzi destacou “o absurdo que, do ponto de vista jurídico salta aos olhos: trata-se de uma lei que proíbe aquilo que, de outro modo, seria considerado δίκαιον, impugnável”<sup>37</sup>. Isso porque o direito ático contemplava a possibilidade da legalidade do homicídio não culpável.

---

37. DECLEVA CAIZZI (1969, p. 25, 45).

Com efeito, no direito ateniense, estava contemplada a possibilidade de matar justamente, isto é, com razão, com direito<sup>38</sup>. Um ateniense, por exemplo, podia matar o amante de sua própria mulher se o encontrasse em seu οἶκος junto com ela.

Antifonte, contudo, vai na direção oposta e utiliza essa lei que não existe. Uma parte da crítica conecta essa lei com o aspecto religioso. Decleva Caizzi, por exemplo, sustenta que a esfera religiosa estaria explícita tanto no apelo ao tema da contaminação quanto no conteúdo da lei que proíbe qualquer tipo de assassinato, pois considera a vida humana como algo cuja decisão acerca da morte não compete aos homens, mas, sim, aos deuses. Por outro lado, a lei parece evocar a força de uma lei natural em vez do direito positivo: é feita alusão a uma axiologia universal segundo a qual os causadores da morte, independentemente do modo, são culpados perante os deuses. Michael Gagarin, diferentemente de Decleva Caizzi,<sup>39</sup> afirma que não há nenhum aspecto religioso nas *Tetralogias*, pois para fazer tal afirmação não basta a presença do μίαισμα. Gagarin, que já havia defendido que essa lei que proíbe matar justamente e injustamente é um artifício retórico,<sup>40</sup> observa que ela se encontra sempre no discurso de defesa, já que é quase sempre (exceto uma única vez) ignorada pela acusação (que é a parte mais importante de um processo). Para Gagarin, o aspecto retórico é muito relevante: nas *Tetralogias*, tudo se encontra manipulado retoricamente, inclusive o apelo ao μίαισμα.<sup>41</sup> Além do mais, essa lei não é relevante no discurso e não tem um significado jurídico preciso:<sup>42</sup> a introdução dela é fruto da grande elegância argumentativa típica da sofística e, por isso, é necessário entendê-la mais sob o aspecto moral do que sob a perspectiva legal.

Parece interessante para esse discurso que se acrescente outra reflexão: podemos dizer que, evocando uma lei não existente, Antifonte se alinha a um costume da época. De fato, os logógrafos e os oradores ofereciam para seus clientes discursos que continham normas que não existiam: eles tinham o propósito de enganar os juízes que não eram especializados e que quase sempre ignoravam as normas legais. Este era um *modus operandi*,

---

38. PEPE (2012, p. 183-227).

39. GAGARIN (1978, p. 292).

40. GAGARIN (1978, p. 300).

41. GAGARIN (2002, p. 111).

42. Para Gagarin, δίκαιος/ἄδικον deve ser entendido como voluntário/involuntário, mas algumas vezes pode ser entendido como intencional/não intencional, realmente os termos não são exclusivamente jurídicos. GAGARIN (1978, p. 295-296).

uma técnica que os oradores utilizavam habitualmente: criava-se, assim, uma mistura entre leis reais e leis inventadas.<sup>43</sup>

Uma recente e interessante contribuição sobre esse tema foi apresentada por Francesco de Lillo,<sup>44</sup> que interpreta com pertinência que nas *Tetralogias* o problema não é o homicídio, mas a responsabilidade pelo homicídio. Para de Lillo a presença da lei que proíbe matar justamente e injustamente deriva do direito draconiano: de fato, no direito de Drácon, o homicídio era condenável quando havia evidências e quando a responsabilidade podia ser objetivamente imputada ao criminoso. Esse apelo de Antifonte ao direito draconiano seria, para de Lillo, “um princípio geral do ordenamento ateniense”.<sup>45</sup>

## O valor da lei

O que vamos verificar agora é que, de fato, essa lei não serve para a argumentação, e é possível se dar conta disso mediante uma análise mais cuidadosa.<sup>46</sup>

Na realidade, as três tetralogias mostram a mesma prática de argumentação aplicada a diferentes temas. Ainda que seja possível destacar as variantes específicas, essas obras transmitem uma tensão produzida pela ambiguidade com a luta contra a lógica, que descreve a dinâmica do evento. No caso da segunda tetralogia, a sequência dos eventos sempre se dá como necessária, e a acusação tenta demonstrar, em um tom quase desesperado, e contra a arte oratória da defesa (Bδ4 y 7), que o lançamento do dardo estava conectado do ponto de vista causal com a morte do jovem. A defesa também discutirá sobre a possibilidade de atribuir a culpa pela morte do jovem aos outros lançadores de dardo: já que isso é absurdo, a defesa afirma haver demonstrado que a relação entre o lançamento e a morte é completamente absurda, e a culpa só pode ser atribuída ao jovem distraído (Bδ6).

---

43. Escreve Eva Cantarella: “In Grecia, e in particolare ad Atene, non vigeva il principio iura novit curia. Al contrario, era compito delle parti portare a conoscenza dei giudici le regole giuridiche applicabili al caso concreto. E poiché i giudici erano ‘laici’, e non avevano alcuna cognizione di diritto accadeva che i logografi, non di rado cercassero di imbrogliarli — e forse anche vi riuscissero — sostenendo l’esistenza di regole giuridiche inesistenti, a volte inventandole di sana pianta e a volte distorcendo più o meno gravemente quel che stabilivano le regole realmente in vigore” (1994, p. 62). Ver também BISCARDI (1982, p. 19).

44. DE LILLO (2012).

45. DE LILLO (2012, p. 60).

46. Ver GIOMBINI e MARCACCI (2012, p. 29).

O contraste antilógico da tetralogia se mostra claramente: os argumentos não se exacerbam em torno de pequenos detalhes descritivos do evento, e a dialética é estabelecida por meio de poucos conceitos que se entrelaçam continuamente nas quatro partes do texto. O orador busca despir os argumentos retóricos e reduzir as argumentações ao mínimo, pois o movimento conceitual e dialógico concentra-se no problema da análise da culpa e do erro. Seguindo as argumentações, temos:

1. Admissão de ambas as partes acerca da involuntariedade do evento.
  - a) A acusação abre seu discurso com esse reconhecimento, supondo que a outra parte confirmaria seu erro, e exige seu exílio.
2. A antilogia se move mediante as alternativas: (i) culpado, (ii) não culpado pelo erro, (iii) não houve erro.
  - a) Se o ato foi involuntário, em seguida, deve-se avaliar o erro. O foco se desloca para a reconstrução dos fatos.
  - b) A acusação pediu o exílio, o que implica uma lei de caráter religioso: a lei que estabelece que qualquer pessoa que comete um assassinato desperta a ira dos deuses e isso contamina a cidade.
  - c) A defesa nega julgar os fatos à luz da lei.
3. Refinamento da narração e da análise dos fatos, primeiro pela acusação e depois pela defesa.
  - a) (Acusação) O erro não foi do jovem morto, porque ele obedeceu ao mestre, que o havia convocado para recolher os dardos.
  - b) (Acusação) Se o assassinato foi obra dos dois jovens, em cada caso, um pagou com a morte, o outro tem que ser punido.
  - c) (Defesa) Precisamente por esta razão, o erro foi cometido pelo mestre e não pelo lançador.
  - d) (Defesa) O erro foi do morto, porque obedeceu ao mestre de forma desatenta; ao morrer, pagou por seu erro.
4. Apelo à medida divina (impiedade/não impiedade). A antilogia erro/não erro volta a ser culpa/sem culpa, mas sem qualquer julgamento conclusivo.

a) A acusação quer a aplicação da lei e segue pedindo o exílio.

b) A defesa finalmente evoca a justiça divina para advertir que, se for castigado aquele que não tem culpa, a ira dos deuses atingirá a cidade.

Desse modo, existe uma mudança contínua dos argumentos utilizados e, de vez em quando, o que se vê é que o argumento que atinge de forma desfavorável um dos litigantes é reciclado e logo passa a ser utilizado contra o oponente: isso permite deixar de lado a avaliação moral. A dicotomia é clara: ou o erro é de uma parte, ou é de outra.<sup>47</sup> Nessa tendência contraditória, lógica e axiologicamente, a lei também parece ter um papel ambíguo. Reestruturando os argumentos que indicam o tipo de apelo feito à lei, temos:

*Acusação:* Sem querer, foi o lançador quem matou, portanto, deve ser castigado (uso da lei).

*Defesa:* O lançador não se confundiu, quem se confundiu foi o jovem morto, porque saiu correndo durante o lançamento (exclusão da lei).

*Acusação:* O erro não foi do morto, mas do mestre que o convocou para recolher os dardos. Inclusive o lançador, por sua vez, tinha que ter sido mais cuidadoso, conferindo se havia pessoas no campo de lançamento. Se a morte foi causada de alguma maneira, deve ser punido aquele que está vivo (uso da lei).

*Defesa:* Destaca novamente a imprudência do morto, de onde deriva a inocência do lançador (exclusão da lei).

A lei desaparece e volta a aparecer em função de como se faz o discurso e em função da forma de expressar adotada por aquele que o pronuncia. Por essa razão, a lei é inútil para decidir a atribuição da culpa, porque é demasiadamente genérica. Além do mais, a lei não serve, mesmo do ponto de vista lógico, pois não fica claro se está ou não em vigor um certo sistema de leis para o qual ambas as partes poderiam apelar. Isso é particularmente interessante para demonstrar a estrutura antilógica da tetralogia. Quando

---

47. O único momento em que sai da dicotomia é quando a defesa se refere à ideia de que o assassinato poderia ser de autoria dos dois jovens, mas de todo modo deve ser punido o jovem que, todavia, não foi (ou seja, o jovem que está vivo Βγ10). Mas essa é precisamente a forma que a defesa quer evitar.

não há pressupostos explícitos (axiomas ou regras) de algum sistema (ou seja, um sistema de normas jurídicas, como também, em geral, um sistema de leis científicas), torna-se impossível provar qualquer coisa, e todos os argumentos ficam no nível de contraste entre as duas teses 'A' e '¬A'. De fato, o contraste antilógico é a declaração da impossibilidade de escolher.

Uma tetralogia não dá respostas e, deliberadamente, deixa sem conclusão a disputa: dessa forma, até o fim, a tetralogia mostra seu caráter insolúvel. Na melhor tradição da sofística, será o poder da persuasão que vai obter o possível consentimento dos juízes.

Por essa razão, a única possibilidade de escolher entre as duas possibilidades de uma *antilogia* é por meio da retórica: é a capacidade de persuadir que faz a diferença quando nos enfrentamos com um argumento logicamente construído e que não tem nenhuma solução.

### ***Tetralogias* como ficções**

As *Tetralogias* são narrativas jurídicas, fantasias judiciais que nos apresentam os fatos de maneira antilógica e, por meio das antilogias, a natureza jurídica se manifesta de maneira muito original e livre: há liberdade para interpretar as leis, os fatos, as práticas judiciárias, concedendo espaço para a retórica atuar com toda a sua força para obter a persuasão e o consenso.

A natureza ficcional das *Tetralogias* é evidente também por outro aspecto: nelas são propostas formas de julgar. Fala-se de procedimentos, mas não há um verdadeiro código de leis. A única lei mencionada é uma lei que não existe, que não desempenhou papel objetivo no desenvolvimento lógico dos discursos: não se trata de uma lei com valor real e que tenha sido axiologicamente aceita por ambas as partes no momento do julgamento. Não se trata de uma lei verdadeiramente utilizada: trata-se de um elemento ficcional que serve tanto para a defesa como para a acusação apresentarem seus argumentos. Assim, Antifonte nos propõe modelos de raciocínio, recipientes formais para serem preenchidos quando for necessário: o conteúdo será um espaço deixado para o poder da retórica.

Tradução de Anna Christina da Silva

## REFERÊNCIAS

- AVERY, H. One Antiphon or Two? *Hermes*, CX, 1982, p. 145-158.
- BEARZOT, C. *La Giustizia nella Grecia antica*. Roma: Carocci Editore, 2008.
- BIGNONE, E., *Antifonte oratore e Antifonte sofista*. Urbino: Argalia, 1974.
- BISCARDI, A. *Diritto Greco Antico*. Milano: Giuffrè Editore, 1982.
- CANTARELLA, E. *Diritto Greco*. Milano: Cuem, 1994.
- CORDERO, N.L. Les fondements philosophiques de la ‘thérapie’ d’Antiphon. Les vertus thérapeutique du *logos* sophistique. In: GIOMBINI, S. – MARCACCI, F. (eds.). *Il quinto secolo. Studi di filosofia antica in onore di Livio Rossetti*. Passignano sul T.: Aguaplano, 2012, p. 701-712.
- DECLEVA CAIZZI, F. *Antiphontis Tetralogiae*. Milano-Varese: Istituto Editoriale Cisalpino, 1969.
- DE LILLO, F. ‘La legge che vieta di uccidere sia giustamente che ingiustamente’ nelle Tetralogie di Antifonte. *Rivista di Diritto Ellenico-Review of Hellenic Law*, II, 2012, p. 45-63.
- GAGARIN, M. The Ancient Tradition on the Identity on Antiphon. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. XXXI, 1, 1990, p. 27-44.
- \_\_\_\_\_. The Torture of Slaves in Athenian Law. *Classical Philology*, vol. 91, n. 1, 1996, p. 1-18.
- \_\_\_\_\_. *Antiphon the Athenian. Oratory, Law, and Justice in the Age of the Sophists*. Austin: University of Texas Press, 2002.
- GERNET, L. Aspetti del diritto servile ateniese. In: SICHIROLLO, L. (ed.). *Schiavitù antica e moderna. Problemi, storia, istituzioni*. Napoli: Guida, 1979, p. 65-94.
- GIOMBINI, S. “Antifonte Sofista”. In: *Aa. Vv. Dizionario delle scienze e delle tecniche di Grecia e Roma*. Roma: Fabrizio Serra Editore, 2010.
- GIOMBINI, S. “Antilogia”. In: *Aa. Vv. Dizionario delle scienze e delle tecniche di Grecia e Roma*. Roma: Fabrizio Serra Editore, 2010b.
- GIOMBINI, S., MARCACCI, F. *La legge, la colpa, l'errore. La tetralogia B (ovvero del giavellotto) di Antifonte Sofista*. Passignano sul Trasimeno: Aguaplano, 2012.
- MOMIGLIANO, A. Sul pensiero di Antifonte sofista. *Rivista di filologia classica*, n. 8, 1930, p. 138-139.
- NARCY, M. “Antiphon d’Athènes”. In: GOULET, R. (ed.). *Dictionnaire des Philosophes Antiques*, vol. I, Paris: Editions du CNRS, 1989, p. 225-244.
- PENDRICK, G. J. Once Again Antiphon the Sophist and Antiphon of Rhamnus. *Hermes*, 115, 1987, p. 47-60.

- PENDRICK, G. J. The Ancient Tradition on Antiphon Reconsidered. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. XXXIV, 3, 1993, p. 215-228.
- \_\_\_\_\_. *Antiphon the Sophist: The Fragments. Edited with Introduction, Translation, and Commentary*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- PEPE, L. *Phonos. L'omicidio da Draconte all'età degli oratori*. Milano: Giuffrè Editore, 2012.
- RAMÍREZ VIDAL, G. El trasfondo político en los discursos de Antífonte. *Polis. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica*, 8, 1996, p. 233-246.
- ROSSETTI, L. Materiali per una storia della letteratura giuridica attica. In: LEÃO, D. F., ROSSETTI, L., DO CÉU, G. Z., FIALHO, M. (ed.). *NOMOS. Direito e sociedade na Antiguidade Clássica*, Coimbra: Ediciones Clásicas, 2004, p. 51-73.
- SCANDELLARI, S. Osservazioni sul significato del termine 'aitia' nelle Tetralogie di Antífonte. *Sandalion*, vol. 2, 1979, p. 67-80.
- TUZET, G. Finzioni giuridiche e Letterarie. È possibile una teoria unificata? In: MITTICA, M. P. (ed.). *ISLL. Dossier. Diritto e Letteratura. Prospettive di Ricerca*. Atti del I Convegno Nazionale, Bologna, 27-28 maggio 2009, p. 50-75.
- TWINING, W. *Rethinking Evidence. Exploratory Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- UNTERSTEINER, M. *I sofisti*. Milano: Bruno Mondadori, 1967.
- WOLFF, H. J. Methodische Grundfragen der Rechtsgeschichtlichen Verwendung attischer Gerichtsreden. *Atti del II Congresso Internazionale della Società Italiana di Storia del Diritto*, Firenze, 1969, p.27-39. (reimpresso em *Opuscola Dispersa*, Amsterdam: Ed. Wieacker F., 1974)





# AS EMOÇÕES NO TRATADO *DO SUBLIME*

Marta Várzeas

O tratado *Do Sublime* atribuído a Dionísio Longino, e que é hoje mais ou menos consensual situar no séc. I da nossa era<sup>1</sup>, ocupa um lugar à parte dentro do universo dos manuais helenísticos de retórica pela singular abordagem do seu tema. Com efeito, neste livrinho, não encontramos a típica discussão sobre questões estilísticas que tivera início com os peripatéticos, nomeadamente com a teoria dos três estilos, talvez do próprio Teofrasto,<sup>2</sup> e que foi desenvolvida ao longo da época helenística por autores gregos e latinos, como Demétrio, Dionísio de Halicarnasso e Cícero, entre outros. Outra é a perspectiva adoptada pelo nosso autor no tratamento do sublime, e essa diferença ressalta logo no início do tratado, composto nos termos de uma polémica com Cecílio de Calacte, um historiador e mestre de retórica, contemporâneo de Dionísio de Halicarnasso e que fora autor de uma obra sobre o mesmo assunto.<sup>3</sup> Longino critica esse livro, desconhecido para nós, pela excessiva modéstia (ταπεινότερον) posta no tratamento de tema tão elevado e, principalmente, por omitir os métodos que conduzem à sublimidade, acrescentando o seguinte (1.1):

ὁ Κακίλιος (...) τὸ δὲ δι' ὅτου τρόπου τὰς ἑαυτῶν φύσεις προάγειν ἰσχύομεν  
ἄν εἰς ποσὴν μεγέθους ἐπίδοσιν οὐκ οἶδ' ὅπως ὡς οὐκ ἀναγκαῖον παρέλιπεν.

---

1. Não pensa assim HALLIWELL (2013), que se diz agnóstico no que respeita à autoria e à datação da obra. Heath (1999), por sua vez, apesar de admitir a dificuldade da questão, inclina-se para a atribuição do tratado a Cássio Longino, situando-o, portanto, no séc. III.

2. Ver GRUBE (1968, p. 138).

3. Este mesmo autor é censurado por Plutarco, por ter cometido “a imprudência de publicar uma comparação entre a eloquência de Demóstenes e a de Cícero” (Plut. *Dem.* 3.2). Sobre as diferenças entre a concepção de sublime de Cecílio e a de Longino, vide INNES (2002).

Cecílio (...) não sei porquê, deixa por dizer, como se não fosse necessário, de que modo podemos conduzir a nossa própria natureza a um certo grau de elevação.

Essas palavras constituem um primeiro indício de que o objecto deste opúsculo não é um estilo ou registro discursivo; e, mais do que isso, fazem prever que as considerações que o autor fará acerca de ὕψος relevam mais da ética e da filosofia do que da retórica *stricto sensu*. O que aqui surge em primeiro plano é a natureza do homem cuja grandeza ou sublimidade se apresenta como a condição *sine qua non* para a criação do sublime literário, como se verá mais à frente.

Mas se para justificar a necessidade de escrever um novo tratado sobre o mesmo tema, Longino se demarca de Cecílio, nas frases seguintes, é da própria arte retórica que parece distanciar-se. De facto, o nosso autor torna explícita a ideia de que o sublime, tal como ele próprio o entende, resiste a ser definido, analisado e ensinado com os instrumentos da retórica tradicional, ou, dito de outro modo, que estes se revelam insuficientes para a abordagem daquele assunto.<sup>4</sup>

Em primeiro lugar, e para deixar claro que não adopta a perspectiva estilística, apresenta a seguinte definição de τὰ ὕψη (1.3):

... ακρότης καὶ ἐξοχή τις λόγων ἐστὶ τὰ ὕψη, καὶ ποιητῶν τε οἱ μέγιστοι καὶ συγγραφέων οὐκ ἄλλοθεν ἢ ἐνθένδε ποθὲν ἐπρώτευσαν καὶ ταῖς ἑαυτῶν περιέβαλον εὐκλείαις τὸν αἰῶνα.

O Sublime é, por assim dizer, o cume e a excelência dos discursos e foi daí e de nenhum outro lado que os maiores poetas e prosadores chegaram ao primeiro lugar e com a sua fama abraçaram a eternidade.

O sublime é assim definido como uma qualidade dos enunciados — *o cume e a excelência dos discursos* —, qualidade esta que explica a grandeza

---

4. Ponto de vista um pouco diferente é defendido por O’GORMAN (2004), para quem a inexistência de um vocabulário crítico coerente para descrever e analisar o sublime abre o caminho para uma outra retórica a que o autor chama retórica *per se*, ou seja “o tratamento da retórica como se ela fosse uma coisa suprema que possuísse a sua própria economia interna e justificação”. E acrescenta: “Longino transfigura a retórica nessa coisa que é consciencializada em pleno apenas no êxtase”. O’GORMAN (2004, p. 75).

e a imortalidade de alguns escritores. Além disso, não se restringe à poesia, mas é passível de ser encontrado em textos poéticos e em textos não poéticos.

A seqüência do texto desenvolve e esclarece a definição de sublime por via de um contraste com a arte retórica no que respeita aos específicos fins a que um e outra se destinam (1.3):

Οὐ γὰρ εἰς πειθῶ τοὺς ἀκρωμένους ἀλλ' εἰς ἔκστασιν ἄγει τὰ ὑπερφυᾶ· πάντη δέ γε σὺν ἐκπλήξει τοῦ πιθανοῦ καὶ τοῦ πρὸς χάριν αἰε κρατεῖ τὸ θαυμάσιον, εἶγε τὸ μὲν πιθανὸν ὡς τὰ πολλὰ ἐφ' ἡμῖν, ταῦτα δὲ δυναστείαν καὶ βίαν ἄμαχον προσφέροντα παντὸς ἐπάνω τοῦ ἀκρωμένου καθίσταται. καὶ τὴν μὲν ἐμπειρίαν τῆς εὐρέσεως καὶ τὴν τῶν πραγμάτων τάξιν καὶ οἰκονομίαν οὐκ ἐξ ἑνὸς οὐδ' ἐκ δυεῖν, ἐκ δὲ τοῦ ὅλου τῶν λόγων ὕψους μόλις ἐκφαινομένην ὀρώμεν, ὕψος δὲ που καιρίως ἐξενεχθὲν τὰ τε πράγματα δίκην σκηπτοῦ πάντα διεφόρησε καὶ τὴν τοῦ ῥήτορος εὐθύς ἀθρόαν ἐνεδείξατο δύναμιν.

É que o extraordinário não leva os ouvintes à persuasão mas ao êxtase, pois, através do assombro, o maravilhoso prevalece sempre sobre aquilo que se destina a agradar e a persuadir. Com efeito, se a maior parte das vezes o persuasivo depende de nós, aquele, porque ao discurso confere um poder soberano e uma força invencível, está acima de qualquer ouvinte. E enquanto a mestria da invenção, a disposição e o arranjo do material não saltam à vista facilmente ao fim de um ou dois passos, mas no conjunto da obra, o sublime, produzido no momento certo, faz tudo em pedaços como um raio e num instante mostra toda a força do orador.

A afirmação das diferenças emerge da oposição entre πειθῶ, persuasão, ou seja, o fim para que tende o discurso construído segundo os preceitos da retórica, e ἔκστασις êxtase, o efeito da sublimidade.<sup>5</sup> Dessa forma, implicitamente, o autor reclama para o sublime o estatuto de arte; uma arte que se define pelo que a distingue da retórica. Note-se que a alusão a um outro objectivo — o de agradar — implica que, da experiência do sublime, ficam excluídos os fins específicos da arte retórica, conhecidos na tradição latina como *docere*, *delectare* e *movere*. Essa arte está a serviço da criação de discursos persuasivos, processo do qual fazem parte importante a invenção

---

5. Apesar disso, em outros momentos do tratado, Longino parece integrar a persuasão no sublime, embora, como muito bem nota HALLIWELL (2013, p. 330), a absorva “num mais lato e mais poderoso efeito psicológico de convicção”.

dos argumentos e a sua disposição. Mas estas só podem ser plenamente apreciadas e valoradas no todo da obra. Já o sublime é coisa de um instante, uma aparição súbita, comparável a um raio que arrebatava o leitor e revela em momentos pontuais do discurso a força e a grandeza do orador ou do poeta.

Não é casual nem inócua a referência directa àquelas duas partes da *technê rhetorikê* — a εὔρεσις, ou *inventio*, e a τάξις, ou *dispositio*. Servindo de contraponto ao que se diz sobre o sublime, ela delimita o terreno, sublinha os pontos divergentes. E assim afirma também a distância relativamente ao modo como tradicional e retoricamente a sublimidade literária era concebida apenas em termos estilísticos, limitada à descrição e análise do ὑψηλὸς χαρακτήρ, o estilo grandiloquente, uma forma discursiva grandiosa, apropriada ao tratamento de assuntos elevados.<sup>6</sup>

A defesa de uma arte do sublime far-se-á, de forma mais clara ainda, no segundo capítulo, no qual Longino reage contra os que consideram o sublime exclusivamente dependente do talento natural, isto é, da φύσις, e tomam por inútil e supérfluo o estudo da matéria.<sup>7</sup> Ao contrário, ele defende a necessidade de um método que determine aspectos essenciais à construção do discurso elevado, como o καιρός, o momento ou ocasião oportuna, um princípio indispensável no tratamento das emoções. Para Longino, a criação de momentos sublimes nos discursos implica necessariamente a τέχνη, a arte, não totalmente coincidente com a retórica porque não destinada a persuadir, mas que, apesar disso, não a dispensa. Aliás, esse é mesmo o seu necessário ponto de partida.<sup>8</sup> É decerto essa a ideia que o autor tem em mente quando afirma, no início do capítulo oitavo:

Ἐπεὶ δὲ πέντε, ὡς ἂν εἴποι τις, πηγαὶ τινές εἰσιν αἱ τῆς ὑψηγορίας γονιμώταται, προὔποκειμένης ὡσπερ ἐδάφους τινὸς κοινοῦ ταῖς πέντε ταύταις ιδέαις τῆς ἐν τῷ λέγειν δυνάμεως, ἧς ὅλως χωρὶς οὐδέν,

Cinco são, por assim dizer, as fontes mais capazes de produzir discursos sublimes, embora antes delas e servindo de fundamento comum a todas esteja a capacidade de expressão sem a qual nada valem.

---

6. Sobre a concepção longiniana de *sublime* e a sua relação com a tradição retórica, vide RUSSELL (1964, p. xxx-xlii).

7. Vide MATELLI (2007).

8. Vide RUSSELL (1964, p. 86): “A *technê de hupsos* pressupõe uma capacidade já antes desenvolvida pela retórica.”

A condição prévia à criação do sublime é, portanto, o domínio do λέγειν. Ora, este é, como sabemos, o principal objectivo do estudo da retórica enquanto disciplina — adquirir habilidade ou competência discursiva.

Neste mesmo capítulo oitavo, encontramos dados preciosos para a compreensão da forma como Longino, trabalhando com conceitos e categorias tradicionais veiculados nos escritos sobre poética e retórica, os usa de modo inovador e criativo.<sup>9</sup> Esses dados vêm ainda reforçar a ideia de que da arte do sublime faz parte um conjunto de princípios — a que o autor chama “fontes” — não confundíveis com as partes da τέχνη ρητορική consagradas na tradição, ainda que perfaçam igualmente o número de cinco. O autor parece criar propositadamente a expectativa de uma correspondência entre as cinco fontes do sublime e as cinco partes da retórica, para logo nos deixar perceber que estamos perante coisas distintas. Eis o resumo do que propõe: a primeira fonte, considerada também a mais importante, é a capacidade de conceber pensamentos elevados (τὸ περὶ τὰς νοήσεις ἀδρεπήβολον); a segunda é a de criar uma emoção forte e inspirada (τὸ σφοδρὸν καὶ ἐνθουσιαστικὸν πάθος); essas duas fontes são inatas, no dizer de Longino, as restantes três resultam da *technê*: algumas figuras (σχήματα) — quer de pensamento quer de linguagem; uma expressão nobre (γενναῖα φράσις) que inclui a escolha de vocábulos e o uso de tropos; e finalmente a composição (σύνθεσις).

Notem-se os pontos de divergência: as três últimas, que o autor diz dependerem da arte, estão, no esquema retórico tradicional, englobadas na λέξις, ou *elocutio*; por outro lado, o πάθος não é, como sabemos, uma parte da τέχνη ρητορική, mas um meio de persuasão, ao lado de ἦθος e de λόγος. Quanto à primeira fonte — o poder de conceber pensamentos elevados — temos de reconhecer que só muito superficialmente pode ser aproximada da εὔρεσις, etapa na qual se procede à descoberta dos argumentos persuasivos, coisa que, como vimos, Longino não inclui na criação do sublime.

Mas voltemos ao passo do primeiro capítulo. O sublime, como aí vimos, é uma qualidade dos enunciados e dos escritores, mas importa também, e porventura sobretudo, porque produz um poderoso efeito no receptor. O termo usado para descrever esse efeito — ἔκστασις — é muito significativo

---

9. RUSSELL (1964, p. xiii), chama atenção para o facto de o esquema apresentado neste capítulo assentar “em elementos tradicionais relativos à ordenação do assunto nos tratados de retórica”, mas nota que ele é original e inventado por Longino. Cf. EIRE (2002, p. 156-157).

do alcance profundamente emocional da experiência da sublimidade, e aproxima-a do sentimento do sagrado.<sup>10</sup>

Não era novo, como sabemos, o uso de metáforas tiradas da experiência da possessão religiosa e da magia para descrever a força psicológica — ou psicagógica, como dizia Platão — do *logos*, principalmente do *logos* poético, sobre os ouvintes. Górgias, no *Elogio a Helena*, serve-se delas, e o mesmo o faz Platão no *Íon* e em outros diálogos. Mas a verdade é que, como nota Stephen Halliwell (2013, p. 332), “a palavra ἔκστασις e seus cognatos aplicados ao impacto que a linguagem exerce sobre a mente são relativamente raros na tradição retórica. Não se encontram em Demétrio nem em Dionísio de Halicarnasso”. Isso pode significar que Longino se socorre propositamente de uma linguagem metafórica para descrever aquilo para o qual não possui vocabulário técnico. Não se trata, a meu ver, de uma maneira de contornar ou resolver uma carência linguística ou conceptual. O uso das metáforas é uma opção discursiva consciente que, antes de mais, surge como a boa alternativa ao registo ταπεινότερον, demasiado modesto, ou baixo, de Cecílio de Calacte a que Longino se referira logo na frase de abertura. Mas essa escolha é ainda sintomática de que, na perspectiva longiniana, o sublime não é redutível a preceitos técnicos, e muito menos definível por meio da linguagem formalizada da retórica. Talvez porque aquilo que Longino intenta definir extravasa mesmo, do seu ponto de vista, o âmbito daquela arte.

Para se referir ao efeito que a grandeza nos discursos exerce sobre os ouvintes, além de ἔκστασις, aquele excerto referia ainda uma outra palavra — ἐκπληξις, que pode ser traduzida por assombro, ou choque.<sup>11</sup> Se ἔκστασις designa um estado de possessão que implica, conforme a etimologia da palavra, uma “saída de si”, ou um “ficar fora de si”, a ἐκπληξις tem algumas afinidades semânticas com a noção de “temor” — φόβος. A palavra traduz um efeito de choque, de estupefacção, que por vezes se manifesta na incapacidade de proferir qualquer palavra, em um estado que pode ser de temeroso espanto ou de exaltante deslumbramento. É com o verbo ἐκπλήττω, da mesma família, que Homero (*Il.* 18. 225) traduz a reacção dos Troianos ao verem surgir Aquiles com uma chama de fogo a arder sobre a

---

10. OTTO (2005, p. 65), embora reconhecendo a diferença essencial entre sentimento religioso e sentimento estético, defende a possibilidade de se estabelecer uma analogia entre essas duas esferas da experiência humana.

11. Vide RUSSELL (1964, p. 122).

cabeça, obra da deusa Atena. O mesmo verbo exprime em outro momento da epopeia (*Il.* 16. 403) o terror paralisante de Testor, um guerreiro troiano que perante a fúria de Pátroclo fica “com a mente desvairada de pânico” e deixa cair das mãos as rédeas dos cavalos. Em *Os Persas* (290) de Ésquilo, designa o choque da rainha Atossa, mulher de Dario, que fica sem palavras, ao ouvir o Mensageiro anunciar a estrondosa derrota dos exércitos persas às mãos dos Helenos.<sup>12</sup> Górgias, no discurso em defesa de Palamedes, diz que “uma acusação não demonstrada leva a um evidente estado de choque (ἐκπληξιν) e por causa desse choque (διὰ τὴν ἐκπληξιν) o discurso fica necessariamente bloqueado (ἀπορεῖν)”.<sup>13</sup> Já Aristóteles, na *Poética*, a usa para designar o efeito de determinados momentos vividos na tragédia ou na epopeia, nomeadamente o da *anagnorise*, o reconhecimento de uma relação de parentesco anteriormente desconhecida, especialmente o que ocorre quando, na ignorância dos factos, uma personagem está para matar alguém do seu sangue (1454a); em um outro passo, ἐκπληξιν descreve o efeito impressionante provocado por uma situação impossível, como a da perseguição de Heitor na *Ilíada*, mas que o Estagirita considera verossímil de acordo com os objectivos próprios da arte (1460b).<sup>14</sup>

Em Longino não há dúvida de que se trata de um forte impacto emocional que se apodera de quem ouve (ou lê), e que traduz, com ἔκστασις, a essência do sublime, quer do ponto de vista do emissor, quer do ponto de vista do receptor. Com efeito, neste tratado, a capacidade de se extasiar e de se maravilhar,<sup>15</sup> ou de sentir assombro, é um traço essencial dos grandes escritores, porquanto manifesta a μεγαλοφροσύνη, aquela grandeza de pensamentos e de sentimentos de que ὕψος não é senão o eco, conforme diz o autor no capítulo 9.2. Do ponto de vista do receptor, esse estado emocional não é um meio para chegar a qualquer outra finalidade, ele é um fim em si mesmo, é a resposta natural à sublimidade literária. A recepção do sublime não é, pois, da ordem do racional, na medida em que não se

12. Vide S. *Phil.* 226.

13. KONSTAN (2007, p. 152), lembra que ἐκπληξιν pode ser também suscitada pela música, o que, no seu entender, a aproxima da experiência de αἴσθησις, uma sensação, uma forma de apreensão pelos sentidos. O autor dá como exemplo um passo de *Ichneutae* (314-318) de Sófocles.

14. Vide RUSSELL (1964, p. 122). O autor lembra, ainda, que nas teorias helenísticas a ἐκπληξιν era um objectivo da poesia.

15. O adjectivo θαυμαστός e o verbo θαυμάζειν surgem frequentemente no tratado. *E.g.* 1.3; 7.1, 4; 9.2, 3; 10. 3; 17.1, 2; 35.4, 5; 36.2.



desenvolve por raciocínios nem se traduz em conceitos; pertence antes à ordem do emocional. Todavia Longino não usa o termo πάθος para se referir a ἔκστασις e ἔκπληξις, ou seja, não lhes chama “paixões” ou “emoções”. E isso não deve surpreender-nos, pois a experiência da sublimidade nada tem a ver com os pressupostos retóricos da teoria das emoções que se fora desenvolvendo com base no livro II da *Retórica* de Aristóteles. E aqueles conceitos não se enquadram naquilo que Aristóteles designa como πάθη.<sup>16</sup> Recordemos a definição do Estagirita:<sup>17</sup>

Ἔστι δὲ τὰ πάθη δι’ ὅσα μεταβάλλοντες διαφέρουσι πρὸς τὰς κρίσεις οἷς ἔπεται λύπη καὶ ἠδονή, οἷον ὀργή ἔλεος φόβος καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα, καὶ τὰτούτοις ἐναντία.

As emoções são as causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que elas comportam dor e prazer: tais são a ira, a compaixão, o medo e outras semelhantes, assim como as suas contrárias.

Para Aristóteles, neste tratado, as emoções interessam retoricamente, na medida em que levam à mudança dos juízos e das atitudes dos homens, isto é, na medida em que levam à persuasão. Ora, Longino dissera, logo no início, que a finalidade do sublime não era persuadir. Além disso, ele exclui mesmo da experiência da sublimidade emoções como a compaixão e o medo, por as considerar ταπεινά, baixas. E se não alinha com o tratamento tradicionalmente dado às emoções nos compêndios de retórica, também parece desviar-se, pelo menos em parte, da visão expressa pelo Estagirita na *Poética* acerca de φόβος e ἔλεος, tidos como as emoções próprias da fruição da poesia trágica. Com efeito, o autor afirma o seguinte (8.2):

καὶ γὰρ πάθη τινὰ διεστῶτα ὕψους καὶ ταπεινὰ εὐρίσκεται, καθάπερ οἴκτοι λύπαι φόβοι, καὶ ἔμπαλιν πολλὰ ὕψη δίχα πάθους.

16. É difícil estabelecer uma correspondência conceptual exacta entre o que os gregos designavam por πάθος, e aquilo a que chamamos “paixão” ou “emoção”. Tal dificuldade estende-se também às emoções específicas, o que leva um autor como KONSTAN (2007, p. ix) a defender que “em aspectos significativos as emoções dos gregos são diferentes das nossas”. Essa é a premissa fundamental da sua obra dedicada à análise do léxico das emoções na literatura grega e particularmente na *Retórica* de Aristóteles.

17. *Rhet.* 1378a. A tradução é de Abel do Nascimento Pena in JÚNIOR *et alii* (1998).

Algumas emoções, como paixões, desgostos, medos, estão longe do Sublime e em um nível mais baixo; e, por outro lado, muitas coisas sublimes se produzem sem emoção.

A sublimidade não depende do recurso a πάθος; pode mesmo existir sem paixões. Todavia, estas desempenham uma importante função na concepção longiniana de sublime, como já vimos, e, embora não se confundam com ele,<sup>18</sup> nem sejam consideradas tão fundamentais como a capacidade de conceber pensamentos elevados (8.1), são apresentadas como a segunda das fontes de ὕψος. Daí serem insistentemente referidas ao longo do tratado, ainda que, tanto quanto sabemos, pois o texto apresenta grandes lacunas, não lhes seja dedicado nenhum capítulo.<sup>19</sup>

No passo acabado de citar, Longino refere emoções específicas, ainda que para as rejeitar, mas, na grande maioria das vezes, usa apenas o termo genérico, quase sempre sem especificar ou individualizar as emoções. O πάθος parece interessar-lhe em geral, enquanto “movimento da alma” (20.2 — φορὰ ψυχῆς καὶ συγκίνησις), e não nas suas faces particulares, das quais os tratados de Retórica forneciam extensas listas. Esse é mais um sinal de afirmação da sua originalidade relativamente ao tratamento retórico das paixões. Por isso, e como que para sublinhar a diferença de perspectiva, de novo recorre à linguagem metafórica vinda da esfera do religioso para descrever o modo como πάθος funciona (8.4):

οὐδὲν οὕτως ὡς τὸ γενναῖον πάθος, ἔνθα χρῆ, μεγαλήγορον, ὥσπερ ὑπὸ  
μανίας τινὸς καὶ πνεύματος ἐνθουσιαστικῶς ἐκπνέον καὶ οἶονεὶ φοιβάζον  
τοὺς λόγους.

nada é tão grandiloquente como uma nobre emoção, quando surge no momento certo, e é como se uma espécie de loucura e sopro divino inspirassem as palavras e as animassem dos dons de Febo.

---

18. A distinção entre ὕψος e πάθος é recorrente ao longo do tratado, quer de forma explícita, como no passo agora citado, quer de forma implícita, quando o autor se lhes refere juntamente com a conjunção *kai*. *E.g.* 17.2; 32.4.

19. A inexistência de um capítulo dedicado exclusivamente ao tratamento das paixões levanta alguns problemas cuja solução tem dividido os estudiosos. Sobre esse assunto, veja RUSSELL (1981); BOMPAIRE (1973).

Mais do que determinar quantas e quais as emoções que podem contribuir para o sublime, o autor preocupa-se com a sua intensidade e com o seu uso oportuno, adequado e verdadeiro. Por isso, com alguma frequência, faz acompanhar o substantivo pelos adjectivos γενναῖον “nobre”, σφοδρόν “forte” ou “veemente”, ἐνθουσιαστικόν “inspirado”, ἐναγώνιον “enérgico” ou “violento” εὐκαιρον “apropriado”. Já quando censura o mau uso de πάθος, fá-lo por o considerar ἄκαιρον “inoportuno” ou “despropositado”, κενόν “vão”, “vazio”, ἄμετρον “sem medida” (3.5). E rejeita expressamente aquilo a que chama ἰδίᾳ ε σχολιχὰ πάθη, isto é, “emoções particulares”, “pessoais”, que não contagiam os ouvintes, e “de escola”, quer dizer, aprendidas em manuais e não vividas nem adequadas ao momento, mas usadas mecanicamente.<sup>20</sup>

Uma aparente excepção ao que acabo de expor ocorre no capítulo 22, dedicado à descrição e análise do hipérbato, uma das figuras cujo uso, segundo o nosso autor, concorre para o sublime. Aí ele volta a referir de passagem emoções específicas, embora não use os substantivos que as designam, mas prefira falar em concreto das variadas disposições emocionais em que se encontram os homens em determinadas circunstâncias. Não se trata, porém, de discorrer acerca do poder das paixões, mas apenas de sublinhar a capacidade que a figura do hipérbato possui de reproduzir, por meio da desordem das palavras, a desordem mental e emocional provocada em situações de grande tensão. Esse exemplo servirá também para melhor se perceber o lugar que ἔκπληξις e πάθος ocupam, respectivamente, na criação e na recepção do sublime literário.

O autor começa por definir hipérbato, de acordo com os termos tradicionais,<sup>21</sup> como “a alteração da sequência natural da ordem das expressões ou dos pensamentos” e afirma que essa figura “é a marca mais verdadeira de uma paixão violenta” (χαρακτήρ ἐναγωνίου πάθους ἀληθέστατος). E explica o porquê (22.1):

ὡς γὰρ οἱ τῶ ὄντι ὀργιζόμενοι ἢ φοβούμενοι ἢ ἀγανακτοῦντες ἢ ὑπὸ ζήλοτυπίας ἢ ὑπὸ ἄλλου τινός (πολλὰ γὰρ καὶ ἀναρίθμητα πάθη καὶ οὐδ' ἂν εἰπέιν τις ὅποσα δύναίτο), ἐκάστοτε παραπίπτοντες ἄλλα προθέμενοι πολλάκις ἐπ

20. A necessidade de o próprio orador experimentar e sentir as emoções que pretende passar aos ouvintes é afirmada já por Aristóteles (*Rhet.* 1408a). Vide Hor. *Ad Pis.* 102-103.

21. Vide RUSSEL (1964, p. 137).

ἄλλα μεταπηδῶσι, μέσα τινὰ παρεμβαλλόντες ἀλόγως, εἶτ' αὐθις ἐπὶ τὰ πρῶτα ἀνακυκλοῦντες καὶ πάντῃ πρὸς τῆς ἀγωνίας...

Quem está realmente irado, ou com medo, ou indignado, ou sob o efeito da inveja ou de qualquer outra coisa — pois as paixões são muitas e inumeráveis, e ninguém poderia dizer quantas são — frequentemente antecipa uma coisa e logo salta para outra, e vai inserindo ainda outras pelo meio irracionalmente, e de novo volta ao ponto de partida por causa da agitação...

Parece-me que esse parêntese acerca da impossibilidade de quantificar as paixões representa um posicionamento crítico relativamente à preocupação, habitual nos manuais de retórica, de as enumerar em listas exaustivas. Furtando-se à catalogação e à exaustividade, o autor parece defender que, qualquer que seja a emoção particular desencadeada, o importante é exprimi-la de modo a provocar o espanto, o assombro, o estremecimento dos ouvintes. Essa parece ser a conclusão necessária do que se segue. Longino reflecte sobre o funcionamento do hipérbato que reproduz a desordem mental provocada pelas emoções extremas, e, por isso, defende que essa figura, nas mãos dos melhores escritores, faz com que a arte pareça ser a natureza. As paixões devem ser suscitadas *καιρίως*, de acordo com o que é natural em termos psicológicos, e devem ter um efeito avassalador nos ouvintes. Em seguida, ilustra essas reflexões com exemplos de Heródoto, Tucídides e Demóstenes. Ao elogiar a mestria deste último no uso do hipérbato, diz que o orador, alterando constantemente a ordem das expressões e dos pensamentos, atira o ouvinte para um estado de pânico (*εἰς φόβον*) e arrasta-o para o perigo, até que, finalmente, após muito tempo e de forma inesperada, lhe dá o que faltava. E dessa forma consegue assombrar ainda mais — *ἐκπλήττει* — os ouvintes.

O exemplo de Demóstenes evidencia, de facto, que a finalidade do uso das figuras quando trabalhadas por um escritor excelente não é tanto suscitar as emoções particulares quanto, por meio delas, produzir o efeito da *ἐκπληξις*, ou seja, impressionar, assombrar os ouvintes. Já no capítulo 12, Demóstenes fora comparado a um relâmpago ou a um raio, devido à sua violência, rapidez e força, e dizia-se que o ponto exacto, o *kairos* da sua sublimidade estava nas emoções veementes (*τοῖς σφοδροῖς πάθεσι*) e na sua capacidade de impressionar ou assombrar (*ἐκπλήξαι*) o ouvinte.

Todavia, não deixa de ser intrigante que Longino arrume, sem mais, sob a designação de ταπεινά, ou seja, o contrário do sublime, as emoções específicas que designa pelos vocábulos οἴκτοι λῦπαι φόβοι.<sup>22</sup> A questão é tanto mais pertinente quanto temor e compaixão eram considerados respostas naturais à audição da boa poesia. No caso da segunda, ela era também, desde Homero, um sentimento potenciador de gestos de humanidade, como muito bem mostra o último canto da *Iliáda*. No âmbito da arte retórica, porém, já Aristóteles (*Rhet.* 1408a) se referira à necessidade de tratar determinadas emoções, como a compaixão, em um registro discursivo mais humilde, menos vigoroso. Mas para Longino, como temos vindo a observar, quase nada do que diz respeito ao sublime tem a ver com questões estilísticas. Por essa razão, aquilo que afirma vai muito mais longe e toca já o domínio da filosofia.

Começemos por algumas evidências semânticas. Se aceitarmos que, no que diz respeito ao patético, o autor está sobretudo interessado na intensidade das emoções, facilmente percebemos as razões que o levam a rejeitá-las em particular: o vigor, a veemência, o entusiasmo não vão bem com compaixões, desgostos e medos; acompanhar os vocábulos οἴκτοι λῦπαι φόβοι de adjetivos como σφοδρός, ἐνναγώνιος ou ἐνθουσιαστικός seria uma *contradictio in terminis*. E essa incompatibilidade semântica, que nos parece mais ou menos óbvia, em Longino explica-se por razões éticas, que o autor não explicita, mas se podem inferir segundo os comentários que vai tecendo acerca de alguns passos ilustrativos da sua ideia de sublime.

Um deles ocorre no capítulo 9 e traz o exemplo de Ajax na *Iliáda*. O exemplo é evocado para ilustrar a grandeza (μεγέθη) típica de um herói:

ἀχλὺς ἄφνω καὶ νύξ ἄπορος αὐτῷ τὴν τῶν Ἑλλήνων ἐπέχει μάχην· ἔνθα δὴ ὁ Αἴας ἀμηχανῶν

Ζεῦ πάτερ, φησίν, ἀλλὰ σὺ ῥῦσαι ὑπ' ἡέρος νῆας  
Ἀχαιῶν, ποίησον δ' αἴθρην, δὸς δ' ὀφθαλμοῖσιν ιδέσθαι·  
ἐν δὲ φάει καὶ ὄλεσσον.

ἔστιν ὡς ἀληθῶς τὸ πάθος Αἴαντος, οὐ γὰρ ζῆν εὐχεται (ἦν γὰρ τὸ αἴτημα τοῦ ἥρωος ταπεινότερον), ἀλλ' ἐπειδὴ ἐν ἀπράκτῳ σκότει τὴν ἀνδρίαν εἰς

22. Um interessante estudo acerca do tratamento longiniano destas emoções foi feito por INNES (1995).

οὐδὲν γενναῖον εἶχε διαθέσθαι, διὰ ταῦτ ἀγανακτῶν ὅτι πρὸς τὴν μάχην ἀργεῖ, φῶς ὅτι τάχιστα αἰτεῖται, ὡς πάντως τῆς ἀρετῆς εὐρήσων ἐντάφιον ἄξιον, κἂν αὐτῷ Ζεὺς ἀντιτάτῃται.

De súbito surge a névoa e uma densa escuridão suspende o combate dos Helenos. Então, Ájax, sem nada poder fazer, diz:

Zeus pai, tira da bruma os filhos dos Helenos,  
torna claro o ar, dá visão aos olhos,  
destrói-nos, mas à luz do dia.

Este é que é verdadeiramente o sentimento de um Ájax: não pede a vida — parece demasiado ignóbil para um herói — mas, impedido pelas trevas de lutar e não tendo como orientar a sua coragem para algo nobre, revolta-se e pede que a luz venha depressa para poder, ao menos, ir ao encontro de um túmulo digno da sua valentia, no caso de ter Zeus como opositor.

Não é por acaso que Longino qualifica uma possível prece pela preservação da vida como ταπεινότερον, que traduzi por “demasiado ignóbil”. Esse mesmo adjetivo, no grau normal, como já vimos, é usado para caracterizar as paixões, os desgostos, os medos. Ájax exemplifica, pois, o contrário desse medo que está muito distante do sublime, esse medo que, na definição de Aristóteles (*Rhet.* 1382a), “consiste numa situação aflitiva ou numa perturbação causada pela representação de um mal iminente, ruinoso ou penoso”. Esse é o sentimento dos homens vulgares; tem a ver com o instinto de sobrevivência e de autopreservação, que nada tem de heróico ou grandioso e, portanto, não eleva, não produz assombro nem espanto.<sup>23</sup> As ressonâncias filosóficas, platônicas e estoicas são evidentes, e serão reforçadas e expandidas em capítulos posteriores do tratado. Para já, notemos a proximidade dessa ideia com a concepção do filósofo, expressa, por exemplo, na *República*, ou aquela que é encarnada por Sócrates nos últimos momentos da sua vida. A esse respeito importa lembrar as palavras de Fédon no diálogo homónimo (58e-59a), pois elas falam também das emoções que a atitude de Sócrates provoca nos amigos que o acompanhavam:<sup>24</sup>

23. Vide (INNES, 1995, p. 330); HALLIWELL (2013, p. 361).

24. A tradução é de SCHIAPPA (1988).

καὶ μὴν ἔγωγε θαυμάσια ἔπαθον παραγενόμενος. Οὔτε γὰρ ὡς θανάτῳ παρόντα με ἀνδρὸς ἐπιτηδείου ἔλεος εἰσήει· εὐδαιμόνων γὰρ μοι ἀνὴρ ἐφαίνετο, καὶ τοῦ τρόπου καὶ τῶν λόγων, ὡς ἀδεῶς καὶ γενναίως ἐτέλευτα... Διὰ δὴ ταῦτα οὐδὲν πάνυ μοι ἔλεινόν εἰσήει, ὡς εἰκὸς ἂν δόξειεν εἶναι παρόντι πένθει, οὔτε αὐτὴ ἡδονὴ ὡς ἐν φιλοσοφίᾳ ἡμῶν ὄντων ὥσπερ εἰώθεμεν — καὶ γὰρ οἱ λόγοι τοιοῦτοί τινες ἦσαν — ἀλλ' ἀτεχνῶς ἄτοπόν τί μοι πάθος παρῆν καὶ τις ἀήθης κρᾶσις ἀπότε τῆς ἡδονῆς συγκεκραμένη ὁμοῦ καὶ ἀπὸ τῆς λύπης ...

... foi num estado de espírito bem singular que ali estive a seu lado; efectivamente, não era compaixão (ἔλεος) o que eu sentia, por assistir à morte de um companheiro querido. É que esse homem parecia-me feliz, a avaliar pelas palavras e atitudes, tal a segurança e a nobreza (γενναίως) com que enfrentou o fim... E eis porque não sentia propriamente essa natural compaixão de quem assiste a um transe doloroso. Mas já tão-pouco era o velho prazer de nos entregarmos à filosofia — pois esse foi ainda o objecto das nossas conversas. Em resumo, era uma indefinível sensação (ἄτοπόν τι πάθος) que me dominava, um misto singular de prazer e simultaneamente dor...

Os ecos lexicais são demasiado claros para não darmos conta deles. Fédon passa por uma experiência maravilhosa, espantosa, patente no vocábulo θαυμάσια, um dos preferidos de Longino. Por sua vez, a atitude de Sócrates é qualificada por meio do advérbio γενναίως, e o sentimento que ela provoca nos amigos não é o que habitualmente se espera, o de ἔλεος. Podemos dizer que Sócrates é o exemplo da serenidade e da ausência de medo, os seus companheiros da ausência de compaixão que lhes vem justamente dessa serenidade com que Sócrates os contagia. É que a compaixão, nesta perspectiva que parece ser também a de Longino, é aquilo que se sente perante as desventuras alheias quando elas provocam um sofrimento a que se soçobra. Pelo contrário, a resistência ao sofrimento, mesmo ao imerecido, que, segundo Aristóteles, é o que suscita maior compaixão, é tão invulgar e surpreendente que provoca um sentimento de espanto, de admiração, expressa, no caso de Fédon, pela palavra θαυμάσια, e em Longino também por ἔκπληξις.

Daí a rejeição das compaixões e dos desgostos, não à maneira estoica por serem irracionais, mas por, em contexto literário, não serem sinal de sublimidade, de grandeza de alma, não provocarem o estremecimento. De resto, o leitor estoico ideal não é aquele que se deixa arrebatar, que se deixa

transportar por um entusiasmo báquico. Ele é o hermeneuta que submete à interpretação racional qualquer hipótese de arrebato. Coisa que não podia estar mais longe do tratado *Do Sublime*.

E assim podemos compreender também que não existe contradição entre a rejeição de φόβοι no capítulo 8 e os muitos passos em que o autor defende mais ou menos implicitamente que o temor ou terror — designado pela forma neutra do adjectivo φοβερός, ou pelo adjectivo δεινός, ou ainda por verbos pertencentes ao mesmo campo semântico, como δείδω e δεινών — são reacções emocionais próprias da fruição da poesia e da oratória. Τὸ φοβερόν é atraído para a esfera do sublime e indica o impacto produzido na alma por algo que é absolutamente formidável (para usar uma palavra de origem latina que contém na sua etimologia essa ideia de terror, e exprime um misto de medo e deslumbramento), algo que está para além de tudo o que é possível apreender racionalmente, algo que assusta mais pela sua extraordinária impossibilidade do que pela sua possibilidade dentro dos possíveis humanos. Nesse sentido, as suas afinidades com ἐκπληξίς são também fáceis de estabelecer.

No capítulo 3, Longino critica os versos de uma tragédia por não impressionarem, ou, mais literalmente, não criarem “terribilidade” (δεδείνωται). E continua dizendo que eles não resistem a uma análise mais funda, pois, de terríveis (ἐκ τοῦ φοβεροῦ) à primeira vista, logo passam a desprezíveis. É a ausência dessa qualidade do δεινόν e φοβερόν que justifica a afirmação de que nada naqueles versos é trágico, mas uma paródia de tragédia. A ausência da mesma qualidade se critica a propósito de uma imagem de Hesíodo, citada no capítulo 9. Dela diz o autor ser repelente e não o que supostamente deveria ser — δεινόν. Já os exemplos aduzidos logo a seguir vêm ilustrar o contrário dessas deficiências, apresentando formas assombrosas de engrandecimento do que é divino. E, como não podia deixar de ser, são retiradas de Homero. Uma delas é particularmente interessante para o aspecto agora em análise. Trata-se da citação de um passo da Teomaquia, na *Iliada*, cujas imagens (φαντάσματα) o autor considera “extraordinárias”, “acima do que é natural” — ὑπερφυῶ, palavra usada frequentemente como sinónima de sublime. Os versos são os seguintes (9.6):

ἀμφὶ δ' ἐσάλπιγξεν μέγας οὐρανὸς Οὐλύμπός τε.  
ἔδδεισεν δ' ὑπένερθεν ἄναξ ἐνέρων Αἰδωνεύς,  
δείσας δ' ἐκ θρόνου ἄλτο καὶ ἴαχε, μὴ οἱ ἔπειτα



γαῖαν ἀναρρήξειε Ποσειδάων ἔνοσίχθων,  
οἰκία δὲ θνητοῖσι καὶ ἀθανάτοισι φανείη,  
σμερδαλῆ εὐρώνετα, τὰ τε στυγέουσι θεοὶ περ.

Ao redor, ressoa o vasto céu e o Olimpo;  
e nas profundezas estremeceu o senhor dos mortos, Edoneu.  
Saltou do trono e gritou, receando que Poseidon,  
o que abala a terra, voltasse a fender o solo,  
mostrando a mortais e imortais a morada  
terrível, bolorenta, que até os deuses odeiam.

E eis o comentário de Longino:

ἐπιβλέπεις, ἑταῖρε, ὡς ἀναρρηγνυμένης μὲν ἐκ βάθρων γῆς, αὐτοῦ δὲ  
γυμνουμένου ταρτάρου, ἀνατροπὴν δὲ ὅλου καὶ διάστασιν τοῦ κόσμου  
λαμβάνοντος, πάνθ ἅμα, οὐρανὸς ἄδης, τὰ θνητὰ τὰ ἀθάνατα, ἅμα τῇ τότε  
συμπολεμεί καὶ συγκινδυνεύει μάχῃ; ἀλλὰ ταῦτα φοβερὰ μὲν, πλὴν ἄλλως, εἰ  
μὴ κατ ἀλληγορίαν λαμβάνοιτο, παντάπασιν ἄθεα καὶ οὐ σφίζοντα τὸ πρέπον.

Vês, meu amigo, como, abalada a terra desde os seus alicerces, o próprio Tártaro desnudo e o universo inteiro em convulsão, todas as coisas a um tempo — céu e Hades, mortais e imortais — travam o mesmo combate, expondo-se aos mesmos perigos? No entanto, todas estas coisas terríveis, se não forem tomadas como alegoria, são completamente ímpias e impróprias.

Esse comentário, de claríssimas ressonâncias estoicas na sua proposta de interpretação alegórica,<sup>25</sup> é muito sintomático da forma como Longino avalia a grande literatura. O conteúdo dos versos homéricos é a negação das qualidades perfeitas do divino e, por isso, levanta um problema moral e religioso; mas o efeito de assombro e de espanto que essas imagens provocam está lá, no seu carácter terrífico, poderoso, avassalador. Ora, isso é sinal de sublimidade, e é ela justamente que força a salvação dos versos por meio da alegoria. Não se rejeita, pois, o impacto emocional que este passo provoca, mas apenas o seu conteúdo mais literal. O que importa, porém, é que é precisamente esse impacto emocional que tem o poder de elevar a

---

25. Sobre as ideias estéticas dos estoicos, vide LACY (1948); KENNEDY (1989).

alma até à percepção, a que só podemos chamar estética, de uma ordem transcendente da realidade.

No capítulo seguinte, surge um outro exemplo ilustrativo do contrário de δεινόν. Esse passo é importante porque nos ajuda também a perceber por que razão Longino afasta do sublime a compaixão.<sup>26</sup>

Os versos pertencem ao autor da *Arimaspeia*, um poema perdido, e são os seguintes (10.4):

θαῦμ ἡμῖν καὶ τοῦτο μέγα φρεσὶν ἡμετέρησιν.  
ἄνδρες ὕδωρ ναίουσιν ἀπὸ χθονὸς ἐν πελάγεσσι·  
δύστηνοὶ τινές εἰσιν, ἔχουσι γὰρ ἔργα πονηρά,  
ὄμματ' ἐν ἄστροισι, ψυχὴν δ' ἐνὶ πόντῳ ἔχουσιν.  
ἦ που πολλὰ θεοῖσι φίλας ἀνὰ χεῖρας ἔχοντες  
εὐχονται σπλάγχνοισι κακῶς ἀναβαλλομένοισι.

Grande maravilha é esta para nós e para o nosso espírito.  
Homens habitam as águas no mar alto, longe da terra;  
desventurados são, pois grandes penas sofrem,  
com os olhos nos astros e a alma no mar;  
e quantas vezes, de mãos erguidas, fazem preces  
aos deuses com as entranhas revoltas.

Segundo Longino, o autor da *Arimaspeia*, pensando criar coisas terríveis (δεινά), cria mais flores (ἄνθος) do que terror (δέος). Com efeito, o apelo directo à compaixão com expressões como “são desventurados”, ou “grandes penas sofrem” não deixa espaço para a livre imaginação dos ouvintes; e em geral a pobreza das imagens é incompatível com o espanto, ou com o terror. Por isso, Longino identifica o efeito desses versos com a ideia de fraqueza e de suavidade sugeridas pela palavra flor. A seguir, a propósito de um verso do poeta Arato, sublinha a mesma incapacidade de criar o terrível (φοβερόν), dizendo que, em vez disso, Arato produziu algo μικρόν e γλαφυρόν “delicado”. Γλαφυρόν designava, na tradição retórica, o estilo médio, o μέσος χαρακτήρ, também chamado ἀνθερόν, adjetivo que obviamente se liga a ἄνθος, mas que em contexto retórico se usava com um sentido diferente daquele que para nós tem a palavra “floreado”; ele era,

---

26. No Cap. 11, sobre a amplificação, o autor defende de novo que a compaixão nada tem a ver com o sublime.

antes, o oposto a δεινόν que, para Demétrio, designava o estilo vigoroso. Longino está, pois, a utilizar palavras que evocam as categorias estilísticas tradicionais, não para se referir a um estilo, mas ao efeito emocional que essas peças literárias produzem. De todos esses exemplos decorre não só que a compaixão é um sentimento ἀνθερόν, “mole”, ou “delicado”, mas ainda que ela é incompatível com o terror. Nada mais longe de Aristóteles.

Dou agora um último exemplo, do capítulo 34, muito expressivo das considerações até agora expendidas. No capítulo anterior, Longino defendera ser preferível a grandeza com defeitos à mediocridade perfeita.<sup>27</sup> No seguimento desta ideia, e para a justificar, faz uma comparação entre Hipérides e Demóstenes. Valeria a pena recordar o passo inteiro, mas ele é demasiado extenso. Limitar-me-ei a parafrasear as partes mais importantes.

Diz o autor que na contagem das qualidades de cada um desses oradores, Hipérides sairia vencedor, porque as possui em maior quantidade. Ao contrário de Demóstenes, Hipérides nunca é monótono, mostra delicadeza na expressão do ἦθος,<sup>28</sup> é bom no humor e muito talentoso a suscitar compaixão. E Demóstenes? Demóstenes é ἀνηθοποίητος, isto é, desprovido de qualquer capacidade de criar ἦθος, e não possui praticamente nenhuma das qualidades de Hipérides. Contudo, nenhuma das coisas belas (τὰ καλά) que neste se encontram possuem grandeza, são ἀμεγήθη; e quanto ao efeito que produzem sobre os ouvintes não vão além do repouso (ἡρεμεῖν), pois *ninguém que leia Hipérides fica aterrorizado* (οὐδεὶς Ὑπερείδην ἀναγινώσκων φοβεῖται). Demóstenes, por seu lado, quando começa a falar, mostra a sublimidade do seu génio, na intensidade do discurso, na vivacidade das emoções, na rapidez, veemência e poder. O seu talento ultrapassa o que é humano e aproxima-se do divino.

É essa capacidade de elevação até à esfera do divino que, em última instância, caracteriza o sublime literário, quer no processo de criação quer no de recepção (7.2):

φύσει γάρ πως ὑπὸ τάληθοῦς ὕψους ἐπαίρεται τε ἡμῶν ἢ ψυχὴ καὶ γαῦρόν τι ἀνάστημα λαμβάνουσα πληροῦται χαρᾶς καὶ μεγαλαυχίας, ὡς αὐτὴ γεννήσασα ὅπερ ἤκουσεν.

27. Ideia semelhante defende Horácio (*Ad Pis.* 351-360; 372-373).

28. No entanto, já no capítulo 9, Longino preferira πάθος a ἦθος e, em 29.2, afirmara que este se liga à ἡδονή, e não ao sublime.

Sob o efeito do verdadeiro sublime, a nossa alma eleva-se naturalmente e, experimentando esse patamar mais alto, enche-se de prazer e de exaltação, como se ela mesma tivesse criado o que ouviu.

Um dos sinais da verdadeira sublimidade é, por conseguinte, um sentimento de prazer e de exaltação que deriva de um movimento ascensional da alma. A sua percepção traduz-se em um estado de arrebatamento e de espanto, não seguidos de relaxamento emocional,<sup>29</sup> o que me leva a afirmar que a experiência do sublime não é de tipo catártico. O impacto que se produz nos ouvintes é automático, sem mediação, ou, como diz Longino, é natural (φύσει). Além disso, não se trata de uma simples sensação de agrado, mas de um prazer com importantes consequências, pois leva o ouvinte a sentir como seu aquilo que ouve. Nos termos em que é aqui apresentada, a assimilação do que é alheio resulta de uma experiência radicalmente diferente da que está implicada na adesão mais ou menos racional a um argumento ou conjunto de argumentos. Mas não se tratando de um processo racional, ele não deixa de se configurar como uma experiência de conhecimento. Vejamos a sequência do texto (7.3):

ὅταν οὖν ὑπ ἀνδρὸς ἔμφρονος καὶ ἐμπείρου λόγων πολλάκις ἀκούμενόν τι πρὸς μεγαλοφροσύνην τὴν ψυχὴν μὴ συνδιατιθῆ, μηδ' ἐγκαταλείπη τῇ διανοίᾳ πλείον τοῦ λεγομένου τὸ ἀναθεωρούμενον, πίπτῃ δέ, ἂν εὖ τὸ συνεχὲς ἐπισκοπῆς, εἰς ἀπαύξησιν, οὐκ ἂν ἔτ' ἀληθὲς ὕψος εἴη μέχρι μόνης τῆς ἀκοῆς σφζόμενον. τοῦτο γὰρ τῷ ὄντι μέγα, οὗ πολλὴ μὲν ἡ ἀναθεώρησις, δύσκολος δέ, μᾶλλον δ' ἀδύνατος ἢ κατεξάνστασις, ἰσχυρὰ δὲ ἡ μνήμη καὶ δυσεξάλειπτος.

Por conseguinte, quando algo que é ouvido muitas vezes por um homem inteligente e com cultura literária não dispõe a alma à grandeza de sentimentos, nem deixa no pensamento matéria para reflexão que vá além do que foi dito, mas, pelo contrário, à medida que se vai examinando uma e outra vez, diminui o seu valor, isso, então, não poderá ser o verdadeiro sublime, pois não fica na lembrança após a sua audição. Verdadeiramente grande, porém, é aquilo que suporta reflexão continuada, aquilo a que é difícil resistir, que permanece e não se apaga da memória.

---

29. Já no capítulo 20, o autor fizera notar que a emoção se manifesta na desordem — a ἀταξία — e não na tranquilidade — στάσις.

Apesar do carácter instantâneo daquilo que Longino apresentara logo no início como a iluminação e a força destruidora de um raio, a experiência do sublime não é fugaz nem passageira. Ela processa-se em dois níveis: no da alma (*ψυχή*), levando-a àquela *μεγαλοφροσύνη* que deve existir no orador ou escritor; e no do pensamento (*διάνοια*), exigindo a busca continuada “de níveis de sentido mais profundos”, que estão para além, ou por detrás das palavras. Por isso, com Halliwell (2013, p. 342), podemos afirmar que, “para Longino, o sublime é uma qualidade da escrita com extensas repercussões cognitivas”.

No capítulo 35, o autor tece considerações muito interessantes que ajudam a sustentar esta conclusão. Trata-se de uma série de “lugares-comuns filosóficos”, como lhes chama Russell, provenientes da filosofia estoica sobretudo, mas também de Platão, um dos modelos absolutos para este autor. Cito apenas um pequeno excerto, que talvez permita perceber melhor também o que é a *μεγαλοφροσύνη*. Referindo-se concretamente a Platão e a outros autores modelares, cuja sublimidade não está isenta de falhas, afirma o seguinte (35.2):

τί ποτ οὖν εἶδον οἱ ἰσόθεοι ἐκεῖνοι καὶ τῶν μεγίστων ἐπορεξάμενοι τῆς συγγραφῆς, τῆς δ' ἐν ἅπασιν ἀκριβείας ὑπερφρονήσαντες; πρὸς πολλοῖς ἄλλοις ἐκεῖνο, ὅτι ἡ φύσις οὐ ταπεινὸν ἡμᾶς ζῶον οὐδ' ἀγεννὲς ἔκρινε τὸν ἄνθρωπον, ἀλλ' ὡς εἰς μεγάλην τινὰ πανήγυριν εἰς τὸν βίον καὶ εἰς τὸν σύμπαντα κόσμον ἐπάγουσα, θεατὰς τινὰς τῶν ὅλων αὐτῆς ἐσομένους καὶ φιλοτιμοτάτους ἀγωνιστάς, εὐθύς ἄμαχον ἔρωτα ἐνέφυσεν ἡμῶν ταῖς ψυχαῖς παντὸς αἰεὶ τοῦ μεγάλου καὶ ὡς πρὸς ἡμᾶς δαιμονιωτέρου. διόπερ τῇ θεωρίᾳ καὶ διανοίᾳ τῆς ἀνθρωπίνης ἐπιβολῆς οὐδ' ὁ σύμπας κόσμος ἀρκεῖ, ἀλλὰ καὶ τοὺς τοῦ περιέχοντος πολλάκις ὄρους ἐκβαίνουσιν αἱ ἐπίνοιαί...

Que terão, pois, visto estes homens semelhantes a deuses que, mesmo tendo desprezado o rigor absoluto, alcançaram o primeiro lugar na escrita? Além de muitas outras coisas, viram que a natureza não nos fez criaturas baixas e ignóbeis, mas trouxe-nos à vida e ao universo inteiro como se fosse a um grande festival, para sermos espectadores das competições e participantes desejosos de alcançar o prémio. E implantou nas nossas almas um desejo irresistível de tudo o que é sempre grande e mais divino do que nós. Por isso, o universo inteiro não é suficiente para a medida da contemplação e do

pensamento humanos, mas muitas vezes os nossos pensamentos saem dos limites daquilo que nos rodeia...

Se tal apetência para a grandeza está implantada na alma humana, a verdade é que só em homens de excepção ela se manifesta plenamente, esses ἰσόθεοι que conseguiram dar-lhe expressão e comunicá-la a outros, quer dizer, despertá-la nos outros homens. E assim se compreende por que razão Longino define o Sublime também como “aquilo que agrada sempre e a todos” (7.4). É que o desejo de elevação e de grandeza radica precisamente em uma zona do nosso ser que é comum a todos os homens. E embora dependa de um conjunto de factores que têm a ver com a aprendizagem, sustenta-se no acto de cuidar, de cuidar da alma ou, nas palavras de Longino, de a *alimentar* (ἀνατρέφειν) e *fazer com que ela esteja sempre prenhe de uma nobre exaltação* (9.1). Pois *quem passa toda a sua vida entregue a pensamentos mesquinhos e a ocupações servis não pode produzir algo espantoso e digno de fama para sempre* (9.3).

Este é o escritor ideal — poeta ou prosador. Longino ultrapassa a perspectiva estritamente moral e técnica patente na definição do orador como *vir bonus dicendi peritus*, que vinha da tradição retórica latina. De acordo com essa perspectiva, o *vir bonus* é o homem moralmente bom, aquele no qual a palavra se conjuga com a acção, e cujos discursos e actos reflectem uma moral irrepreensível. Essa visão não é rejeitada. Podemos até dizer que ela é o dado de partida, mas Longino vai mais longe, ao dizer que “o extraordinário surge em homens particularmente superiores” (9.4). O escritor sublime é um homem grande, alguém que teve uma iluminação, que o mesmo é dizer, alguém com uma apetência e capacidade naturais para sair de si e contemplar, nesse estado de êxtase, o que é maior do que ele, o que excede até os limites do universo.

## REFERÊNCIAS

- COSTELLOE, T. M. (ed.). *The Sublime: From Antiquity to the Present*. Cambridge: Cambridge U.P., 2012.
- EIRE, A. L. *Poéticas y Retóricas Griegas*. Madrid: Síntesis, 2002.
- HALLIWELL, S. *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*. Oxford: Oxford U.P., 2013.
- HEATH, M. Longinus, On Sublimity. *PCPhS* 45, 1999, p. 43-74.
- \_\_\_\_\_. Longinus and the Ancient Sublime. In: COSTELLOE, 2012, p. 11-23.
- HUNTER, R. *Critical Moments in Classical Literature*. Cambridge: Cambridge U.P., 2009.
- INNES, D. C. (ed.). *Ethics and Rhetoric: Classical Essays for Donald Russell on his seventy fifth birthday*. Oxford, 1995.
- \_\_\_\_\_. Longinus, Sublimity and the Low Emotions. In: INNES, 1995, p. 323-333.
- \_\_\_\_\_. Longinus and Caecilius: Models of the Sublime. *Mnemosyne* 55, 2002, p. 259-284.
- JUNIOR, M. A. et al. *Aristóteles. Retórica*. Lisboa: INCM, 1998.
- KONSTAN, D. *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.
- MATELLI, E. Physis and Techne nel Sublime di Longino, ovvero il metodo della natura. *Aevum Antiquum* 3, 2007, p. 99-123.
- O'GORMAN, N. Longinus's Sublime Rhetoric, or how Rhetoric came into his own. *Rhetoric Society Quarterly* 34, 2004, p. 71-89.
- OTTO, R. *O Sagrado* [or. *Das Heilige*]. Lisboa: Ed. 70, 2005.
- RUSSELL, D. A. *Longinus. On the Sublime*. Oxford: Oxford U.P., 1964.
- \_\_\_\_\_. Longinus Revisited. *Mnemosyne* 34, 1981, p. 72-86.
- SCHIAPPA, M. T. *Platão. Fédon*. Coimbra: Minerva, 1998.

# PLOTINO E A RETÓRICA DA ASCENSÃO

Bernardo Lins Brandão

## A retórica da Filosofia

Em sua *Vida de Plotino*, Porfírio afirmava que seu mestre escrevia sem nunca ler ou copiar uma segunda vez o que escrevera, estando mais preocupado com o pensamento e a verdade que com a eloquência.<sup>1</sup> Uma análise mais cuidadosa de passagens de alguns textos das *Enéadas*, no entanto, mostra-nos outro cenário: uma notável habilidade em dizer o indizível, imagens poderosas, discursos passionais, em suma, um elaborado uso da linguagem de modo a conduzir o texto filosófico para além da mera argumentação racional.

É certo que Plotino escreveu tratados áridos dedicados a questões técnicas. Mas a leitura atenta de textos como a *Enéada* I, 6 ou a *Enéada* VI, 9 nos revela um grande mestre da diatribe, essa forma de pregação moral pagã, mistura de texto filosófico e discurso retórico que, começando com uma questão teórica, conclui em um tom lírico, próprio para convencer e comover.<sup>2</sup>

Os textos de Plotino não se constituíam apenas como investigação filosófica, mas também como exortação a uma jornada contemplativa da alma. Isso significa que, para além da discussão racional, existe nas *Enéadas* uma certa retórica da ascensão, cujo objetivo é mover não apenas a inteligência, mas também a imaginação e as paixões. O tema é bastante complexo e pode ser desenvolvido com base em diferentes perspectivas. Gostaria aqui de

---

1. *Vida de Plotino*, 8.

2. Ver NARBONNE (2008).



pensá-lo segundo as relações entre discurso filosófico, terapia das paixões e modo de vida.

## Filosofia e ascensão

A metafísica plotiniana concebe a realidade como composta de planos diversos,<sup>3</sup> dispostos em uma relação de anterioridade e posterioridade: em primeiro lugar, está o princípio supremo, que ele chama de Bem ou Um. Procedendo dele, vem o Intelecto, que é tanto o mundo inteligível quanto uma inteligência que pensa a totalidade das formas. Por sua vez, por meio do Intelecto surge a Alma, uma realidade una e múltipla que consiste tanto na hipóstase Alma quanto na Alma do mundo e nas almas particulares. Por fim, temos o mundo sensível, ordenado e governado pela Alma.

Diante desse panorama, aquele que vive a filosofia como um modo de vida busca conduzir sua alma em uma jornada de ascensão que parte do mundo sensível e alcança o Intelecto e o Um. Como escreve Plotino na *Enéada* I, 6, essa jornada não é feita com os pés, carruagens e barcos que nos conduzem pelo espaço terrestre: trata-se de um despertar contemplativo, de uma descoberta gradual de um novo tipo de visão, “que todos têm, mas poucos usam”,<sup>4</sup> que termina por se tornar união supradiscursiva (ou, para empregar um termo anacrônico para os textos das *Enéadas*, mística)<sup>5</sup> com o Intelecto e o Um.<sup>6</sup>

Plotino descreveu essa ascensão de diversas maneiras. Na *Enéada* I, 2, por exemplo, ela é concebida como um caminho de progresso na virtude: em um primeiro momento, o filósofo deve adquirir o que ele chama de virtudes políticas, necessárias para a vida do homem no âmbito da *pólis*: a justiça, a sabedoria, a temperança, a coragem. Essas virtudes, “limitando e impondo medida aos desejos e, em geral, impondo medida às paixões e suprimindo as opiniões falsas”,<sup>7</sup> acabam por dar ordem e harmonia à alma

---

3. Uso aqui a formulação que MARQUES (2011), emprega para falar da relação do sensível com o inteligível em Platão.

4. I, 6, 8, 26-28. ἀλλ' οἷον μύσαντα ὄψιν ἄλλην ἀλλάξασθαι καὶ ἀνεγείραι, ἦν ἔχει μὲν πᾶς, χρῶνται δὲ ὀλίγοι.

5. Ver BRISSON (2007).

6. A respeito da união da alma com o Intelecto, ver BRANDÃO (2008); WALLIS (1976). Sobre a união com o Um, ver BRANDÃO (2009).

7. I, 2, 2, 16-17. τὰς ἐπιθυμίας καὶ ὄλωσ τὰ πάθη μετροῦσαι καὶ ψευδεῖς δόξας ἀφαιροῦσαι.

do filósofo. Em seguida, deve buscar as virtudes que promovem a separação da alma e do corpo. Elas também são concebidas com base no esquema da *República*, mas passam a ser entendidas como purificação: a sabedoria é não compartilhar as opiniões do corpo; a temperança, não compartilhar suas paixões; a coragem, não temer separar-se dele; e a justiça é ser governado, sem oposição, pela razão e pelo intelecto.<sup>8</sup> Por fim, tendo se purificado do apego ao corpo, o filósofo é capaz de adquirir as virtudes contemplativas. Então, a virtude transforma-se em visão: a sabedoria e a prudência passam a ser a contemplação das coisas que o Intelecto possui; a justiça, a atividade que se volta ao Intelecto; a temperança, a volta interior para o Intelecto; a coragem, a impassibilidade de acordo com a semelhança com aquilo em direção do que se olha, que é impassível por natureza. Considerando essas virtudes, é possível se unir ao Intelecto e ao Um.

Mas não se trata de um caminho fácil. Baseando-se em uma passagem do *Fedro* (247b), Plotino compreende a ascensão como uma disputa (*agon*) final para as almas, a maior de todas<sup>9</sup> e um trabalho fatigante (*ponos*).<sup>10</sup> Tudo isso, ele afirma, para não ficar sem parte na melhor visão.<sup>11</sup> O caminho da virtude, que começa com o trabalho de levar ordem à alma e se segue com o processo de purificação, não é penoso. Mas, durante todo o processo, o discurso filosófico ocupa um papel importante. Na *Enéada* VI, 9, 4, 11-16, Plotino escreve:

Διὸ <οὐδὲ ῥητὸν> οὐδὲ γραπτόν, φησιν, ἀλλὰ λέγομεν καὶ γράφομεν πέμποντες εἰς αὐτὸ καὶ ἀνεγείροντες ἐκ τῶν λόγων ἐπὶ τὴν θεάν ὥσπερ ὁδὸν δεικνύντες τῷ τι θεάσασθαι βουλομένῳ. Μέχρι γὰρ τῆς ὁδοῦ καὶ τῆς πορείας ἡ διδασίς, ἡ δὲ θεὰ αὐτοῦ ἔργον ἤδη τοῦ ἰδεῖν βεβουλημένου.

Por isso, (Platão) diz que ele (o Um) nem pode ser dito, nem escrito, mas dizemos e escrevemos para enviar até ele e, a partir das palavras, despertar para a contemplação, como que mostrando o caminho para alguém que queira contemplar algo. Pois o ensinamento vai até a estrada e o caminho, mas a contemplação dele já é trabalho de quem quer ver.

---

8. I, 2, 3, 11-19.

9. I, 6, 7, 31-32. μέγιστος καὶ ἔσχατος.

10. *Ibid.*

11. I, 6, 7, 34. μὴ ἀμοίρους γενέσθαι τῆς ἀρίστης θεάς.

As palavras, por si mesmas, não são suficientes para a união. Mas, ao ensinar sobre a ascensão, são capazes de despertar o filósofo e de fazê-lo prosseguir no caminho. Não visam, portanto, a levá-lo apenas a um conhecimento teórico, mas também a persuadi-lo. Por isso, o texto de Plotino evoca paixões, se utiliza de imagens fortes, exorta.

## Beleza da alma

Analisemos um caso concreto. No quinto capítulo da *Enéada* I, 6, para explicar o que é uma alma bela, Plotino começa por descrever a alma feia. Ele pede que imaginemos uma alma “incontinente e injusta, repleta de muitíssimos desejos, repleta de perturbações, em terror pela covardia, em inveja pela frivolidade”.<sup>12</sup> Seu discurso, formado de imagens fortes e linguagem profundamente passional, tem como objetivo não apenas instruir, mas também mover o leitor ao abandono do vício e à busca da virtude.

Plotino continua: uma alma feia é aquela que está repleta de vícios. Ela é incontinente, ou seja, é incapaz de seguir as resoluções da razão. Também é injusta. Além disso, por se voltar para o mundo sensível, a potência racional também acaba por perturbar e, em vez de se dirigir para as realidades mais nobres, pensa em coisas mortais e vis,<sup>13</sup> amando prazeres impuros, vivendo as afecções do corpo e tomando como agradável o que é feio.<sup>14</sup>

Qual é a causa da fealdade da alma? Ele explica: “corretamente faláremos que a feiura da alma é a mistura, composição e inclinação ao corpo e à matéria”.<sup>15</sup> A composição do ser humano na filosofia plotiniana é bastante complexa. Em primeiro lugar, temos o corpo, que é formado pela matéria que reflete um *logos*, imagem do inteligível. Em segundo, temos o composto animal, formado por esse corpo e uma imagem da alma que procede da potência vegetativa. Por fim, temos a alma, que anima, impassível, o

---

12. I, 6, 5, 26-28. Ἐστω δὴ ψυχὴ αἰσχροῦ, ἀκόλαστός τε καὶ ἄδικος, πλείστων μὲν ἐπιθυμιῶν γέμουσα, πλείστης δὲ ταραχῆς, ἐν φόβοις διὰ δειλίαν, ἐν φθόνοις διὰ μικροπρέπειαν. Todas as traduções das *Enéadas* desse artigo são de autoria pessoal. Uso aqui a edição de HENRY e SCHWYZER (1951-1973).

13. I, 6, 5, 29.

14. I, 6, 5, 30-32.

15. I, 6, 5, 48-50. Αἰσχροὺν δὴ ψυχὴν λέγοντες μίξει καὶ κράσει καὶ νεύσει τῇ πρὸς τὸ σῶμα καὶ ὕλην ὀρθῶς ἂν λέγομεν.

composto animal.<sup>16</sup> É ao ligar-se desordenadamente ao composto animal que a alma aproxima-se da matéria, tornando-se impura e envolvendo-se em uma realidade sujeita ao devir e à morte.<sup>17</sup> Então, ela acaba por perder sua paz e é como que arrastada para o exterior e o inferior,<sup>18</sup> tornando-se pior, tal como alguém que ao entrar no lodo ou na sujeira não mais manifesta a beleza que tem.

A alma é ontologicamente superior aos corpos. Quando se liga a eles, mistura-se a realidades inferiores e deixa de manifestar o esplendor que possui por natureza: essa é sua fealdade. Já a beleza é a manifestação de sua essência, imaterial e intelectual, superior ao corpo ao qual está ligada. A alma se torna bela não por acréscimo, mas por supressão: não existe algo diferente dela que a torne bela. É separando-a do que a torna feia, em outras palavras, purificando-a, que sua beleza pode aparecer, tal como aquele que está sujo de lodo manifesta novamente sua beleza quando se limpa.<sup>19</sup> Como o ouro que, quando purificado, reflete toda a sua beleza, também a alma, quando separada das paixões que lhe advêm pelo contato com o corpo, aparece tal como é.

É tendo em vista essas descrições, que, no capítulo nono, Plotino pode passar à exortação, pedindo ao seu leitor que trabalhe a própria alma tal como um escultor:

κἂν μήπω σαυτὸν ἴδης καλόν, οἷα ποιητῆς ἀγάλματος, ὃ δεῖ καλὸν γενέσθαι, τὸ μὲν ἀφαιρεῖ, τὸ δὲ ἀπέξεσε, τὸ δὲ λειῖον, τὸ δὲ καθαρὸν ἐποίησεν, ἕως ἔδειξε καλὸν ἐπὶ τῷ ἀγάλματι πρόσωπον, οὕτω καὶ σὺ ἀφαίρει ὅσα περιττὰ καὶ ἀπεύθυνε ὅσα σκολιά, ὅσα σκοτεινὰ καθαίρων ἐργάζου εἶναι λαμπρὰ καὶ μὴ παύση <τεκταίνων> τὸ σὸν <ἄγαλμα>, ἕως ἂν ἐκλάμψει σοι τῆς ἀρετῆς ἡ θεοειδῆς ἀγλαία, ἕως ἂν ἴδης <σωφροσύνην ἐν ἀγνῶ βεβῶσαν βάρῳ>. (I, 6, 9, 7-14)

E se porventura ainda não te vires belo, tal como um escultor de uma estátua que deve se tornar bela suprime isso, raspa aquilo, pule aqui, limpa ali,<sup>20</sup> até que mostre uma bela face na estátua, assim tu também suprime tudo quanto

16. Ver IGAL (1979).

17. I, 6, 5, 37. πολλῶ τῷ θανάτῳ κεκραμένην.

18. I, 6, 5, 38-39. τῷ ἔλκεσθαι αἰεὶ πρὸς τὸ ἔξω καὶ τὸ κάτω.

19. I, 6, 5, 47.

20. Na verdade, a expressão usada aqui é καθαρὸν ἐποίησεν, que também pode ser vertida como “purificar”, mas que, nesse contexto do trabalho do escultor, pode ser melhor traduzida por “limpar”, que também é uma possibilidade semântica da palavra.

é supérfluo, endireita tudo quanto é torto, limpa e faz reluzente tudo quanto é obscuro e não pares de formar a tua estátua até que resplandeça em ti o esplendor deiforme da virtude, até que vejas “a temperança assentada em sacra sede”.<sup>21</sup>

## Purificação e separação

Mas a persuasão do discurso filosófico não tem como objetivo apenas a exortação à purificação. O próprio discurso é parte do processo. Para compreender melhor a questão, devemos analisar o que Plotino chama de separação. Segundo ele, as opiniões errôneas que levam a alma ao vício surgem sempre segundo suas relações com o sensível: “o assim chamado raciocínio das coisas falsas é a imaginação que não esperou o juízo da potência racional”.<sup>22</sup> Não existe intelecção no erro, apenas uma imagem que não foi corretamente julgada pela *dianoia*. Mas, se não há intelecção, essa imagem não pode ser proveniente de um *logos* que existe a partir do inteligível, somente de uma sensação. É por meio da recepção de imagens provenientes da sensação,<sup>23</sup> portanto, que surgem as opiniões falsas. É nessa perspectiva que se deve compreender o preceito da separação:

Καὶ ἡ παρακέλευσις δὲ τοῦ χωρίζειν οὐ τόπῳ λέγεται – τοῦτο γὰρ φύσει κεχωρισμένον ἐστὶν – ἀλλὰ τῇ μὴ νεύσει καὶ ταῖς φαντασίαις καὶ τῇ ἀλλοτριότητι τῇ πρὸς τὸ σῶμα, εἴ πως καὶ τὸ λοιπὸν ψυχῆς εἶδος ἀναγάγοι τις καὶ συνενέγκαι πρὸς τὸ ἄνω καὶ τὸ ἐνταῦθα αὐτῆς ἰδρυμένον, ὃ μόνον ἐστὶ σῶματος δημιουργὸν καὶ πλαστικὸν καὶ τὴν πραγματείαν περὶ τοῦτο ἔχον. (V, 1, 10, 24-30)

E a exortação de se separar não é dita localmente, pois a alma já está separada por natureza, mas com o não se inclinar tanto para as imagens quanto para a alienação que vem do corpo, para que alguém eleve a forma restante da alma

---

21. A citação final é do *Fedro* 252d.

22. I, 1, 9, 8-9. ἡ δὲ τῶν ψευδῶν λεγομένη διάνοια φαντασία οὔσα οὐκ ἀνέμεινε τὴν τοῦ διανοητικοῦ κρίσιν.

23. Ou da memória, que, no entanto, nesse caso em particular, provém da imagem que surgiu a partir da sensação. A respeito da memória em Plotino, ver WARREN (1965).

e reúna em direção ao alto a parte dela que se estabelece aqui, que não apenas é artífice do corpo, mas também o modela e se ocupa com ele.

Não se trata de uma separação local, mas um não se inclinar para aquilo que vem do corpo por meio da imaginação, que é capaz de perturbar a alma em sua contemplação do inteligível. É o que Plotino explica mais detidamente na *Enéada* III, 6. No quinto capítulo do texto, ele afirma que é necessário suprimir as imagens que chegam até a alma a partir de sua parte capaz de evocar as paixões, ou seja, o composto animal, não permitindo que ocorram.<sup>24</sup> Se aparecem essas imagens, a alma ainda não está em um bom estado, mas, se não ocorrem, ela é percebida como impassível, o que é comparado a um despertar: “é como se alguém, querendo abolir as imagens dos sonhos, trouxesse à vigília a alma que imagina”.<sup>25</sup>

A sequência do texto é ainda mais clara. Explicando em que consiste a purificação, Plotino escreve:

Ἡ ἢ μὲν κάθαρσις ἂν εἴη καταλιπεῖν μόνην καὶ μὴ μετ’ ἄλλων ἢ μὴ πρὸς ἄλλο βλέπουσαν μὴδ’ αὐτὴν δόξας ἀλλοτρίας ἔχουσαν, ὅστις ὁ τρόπος τῶν δοξῶν, ἢ τῶν παθῶν, ὡς εἴρηται, μῆτε ὁρᾶν τὰ εἶδωλα μῆτε ἐξ αὐτῶν ἐργάζεσθαι πάθη. (III, 6, 5, 13-18.)

A purificação é deixá-la (a alma) só e não com outras coisas, nem olhando para outro ou ainda tendo opiniões que pertencem a outro, qualquer que seja o modo das opiniões ou das paixões, como já foi dito. E nem olhar para as imagens, nem construir paixões a partir delas.

Não devemos interpretar o texto como uma referência a um desligamento total daquilo que provém dos sentidos, pois aquele que se purificou ainda assim vive e age no mundo. Trata-se de um distanciamento das opiniões, imagens e afecções que surgem da relação com o composto animal. Isso é o que a sequência do texto torna explícito. Tal como na *Enéada* I, 6, após explicar no que consiste a purificação, Plotino passa à exortação: a alma deve evitar opiniões que pertençam a outro (o composto). Mas como evitá-las? Antes de tudo, por intermédio do discurso filosófico. Em segundo

---

24. III, 6, 5, 7-8.

25. III, 6, 5, 10-11. οἷον εἴ τις τὰς τῶν ὄνειράτων φαντασίας ἀναρεῖν ἐθέλων ἐν ἐγρηγόρσει τὴν ψυχὴν τὴν φανταζομένην ποιήσει.

lugar, com o controle da imaginação. O filósofo não deve se inclinar para as imaginações que surgem segundo o que vem do corpo. Não que a *phantasia* seja totalmente desvalorizada. Como observa Dillon,<sup>26</sup> encontramos alguns exercícios imaginativos nas *Enéadas* que não nos afastam do inteligível, mas, pelo contrário, nos aproximam dele. É que, como vimos, enquanto algumas imagens refletem o que foi colhido pela sensação, outras são construídas a partir da ligação da alma com o Intelecto. Esse segundo tipo de *phantasia*, que Dillon chama de imaginação transcendental, não é descartado por Plotino, mas, pelo contrário, utilizado como mais um dos recursos de sua retórica da ascensão.

A imaginação encontra-se intimamente ligada com a terapia das paixões. É que a *phantasia*, para Plotino, é uma faculdade intermediária entre a potência racional e a vegetativa: a alma não pode experimentar uma paixão sem formar antes uma imagem. Ainda que o corpo possa também provocar afecções, enquanto seu impulso não chega à alma, isto é, enquanto não se forma uma imagem que faça a alma ter notícia da modificação corporal, não existe ainda paixão, mas apenas uma *prothumia* que passa despercebida. Sem a *phantasia*, as paixões não podem ganhar toda sua magnitude. Aquele que não dá atenção às imagens que se formam na sua alma também não experimenta paixões, mas apenas, para utilizar a terminologia estoica, primeiros impulsos.

Por outro lado, aquele que cultiva imagens tais como as que são abundantes nas *Enéadas*, põe suas paixões em movimento e as utiliza como força persuasiva no caminho de ascensão, o que nos coloca a seguinte questão: até onde a *apatheia* plotiniana é uma total ausência de paixões? Não seriam suprimidas apenas aquelas que tornam a alma apegada ao sensível? Não seria esse reto uso das paixões e da imaginação o objetivo imediato da retórica da ascensão?

## A vida filosófica

O processo de purificação exige a adoção de um modo de vida austero, ainda que não apenas caracterizado pela recusa. Esse é o tema do quinto e do sexto capítulo da *Enéada* I, 2, nos quais Plotino se pergunta como a

---

26. DILLON (1986).

purificação se relaciona com a ira, o desejo e as demais paixões, bem como em que medida é possível separar-se do corpo ainda nesta vida.<sup>27</sup> Para ele, a alma do filósofo deve estar recolhida em si (*synogousan pros heauten*), concentrada em suas próprias atividades, só tomando consciência dos prazeres quando são necessários, como remédio e alívio para a dor, de modo que não seja perturbada.<sup>28</sup>

A ascese plotiniana, portanto, ainda que se caracterize por uma fuga do prazer excessivo, não é uma recusa total ao prazer, que encontra aqui seu lugar enquanto remédio e alívio. Também a dor, ao perturbar a atividade contemplativa da alma, deve ser evitada: aquele que se purifica não deve buscá-la, mas “suprimir as dores e, se isso não é possível, levá-la com mansidão e fazê-la menor por não sofrer junto com o corpo”.<sup>29</sup>

No que diz respeito às paixões, o texto continua, é necessário suprimir a ira na medida do possível e, nos casos em que não há essa possibilidade, ao menos não se encolerizar junto com o composto animal.<sup>30</sup> O verbo *sunorgizomai*, *encolerizar junto*, pode parecer estranho aqui, mas é bastante razoável se pensamos na teoria estoica das paixões, na qual um primeiro movimento de uma afecção, quando obtém o consentimento da razão, se amplifica. É nessa perspectiva que o texto exorta a potência racional da alma a não seguir os impulsos advindos da ira, ou ao menos a não deixá-los se amplificar. O mesmo deve ser feito com o medo<sup>31</sup> e o desejo: que não se busque comida e bebida como forma de indulgência (*anesin*), nem os prazeres sexuais (*aphrodisioi*), ou, ao menos, que não se deseje-os de modo excessivo.<sup>32</sup>

O termo *aproaireton* é importante aqui. Ele indica impulsos não deliberados que surgem fora do controle da razão. Eles também existem naquele que se purifica, mas pertencem não à alma, mas ao composto animal e, portanto, devem ser ignorados. Nas palavras de Plotino, “o não deliberado é de outro e é pequeno e fraco”.<sup>33</sup> Mas mesmo esses impulsos devem

---

27. I, 2, 5, 3-6.

28. I, 2, 5, 6-9.

29. I, 2, 5, 9-11. τὰς δὲ ἀλγηδόνας ἀφαιροῦσαν καί, εἰ μὴ οἶόν τε, πράως φέρουσαν καὶ ἐλάττους τιθεῖσαν τῷ μὴ συμπάσχειν.

30. I, 2, 5, 12-14. τὸν δὲ θυμὸν ὅσον οἶόν τε ἀφαιροῦσαν καί, εἰ δυνατόν, πάντη, εἰ δὲ μὴ, μὴ γοῦν αὐτὴν συνοργιζομένην.

31. I, 2, 5, 16. τὸν δὲ φόβον πάντη.

32. I, 2, 5, 17-19.

33. I, 2, 5, 14-15. ἀλλ’ ἄλλου εἶναι τὸ ἀπροαίρετον, τὸ δὲ ἀπροαίρετον ὀλίγον εἶναι καὶ ἀσθενές.



ser purificados. Aquele que se purifica “decidirá fazer com que a própria parte irracional se torne pura, de modo que não seja atingida e, se o for, não demasiadamente; os choques serão pequenos e facilmente desfeitos pela vizinhança.”<sup>34</sup>

Plotino não especifica qual seria a parte irracional da alma: se o composto animal ou também as potências sensitiva e vegetativa da alma. O uso do verbo *pletesthai*, que significa “ser atingido”, pode nos fazer pensar que o atingido seria a alma, e aquele que atinge, o composto. Nesse caso, o composto afetaria as potências vegetativa e sensitiva, que, assim, seriam consideradas na parte irracional. Mas, como Plotino usualmente constrói uma oposição entre os dois homens,<sup>35</sup> o interior e o exterior, que são, em última análise, a alma e o composto, sou inclinado a considerar que o que está em jogo aqui é justamente essa oposição.

Quanto à referência à vizinhança, ela seria a própria alma, pensada especialmente em seu aspecto racional. Sua relação com o composto se daria “assim como se algum dos vizinhos de um sábio se beneficiasse de sua vizinhança, seja se tornando semelhante a ele ou se envergonhando de modo a não ousar fazer aquilo que o homem bom não quer”.<sup>36</sup> É difícil saber como o composto se envergonharia diante da alma racional, mas Plotino dá algumas pistas. Na sequência do texto, ele afirma que não há conflito,<sup>37</sup> pois basta que o *logos* esteja presente para que a parte inferior (*to kheiron*) se envergonhe e fique contrariada se houver nela algum movimento.<sup>38</sup> Podemos, como Armstrong em sua tradução, entender *logos* como razão, mas também é possível considerá-lo como o discurso filosófico que se destina a aquietar as potências inferiores da alma.

Existe, assim, uma retórica interior utilizada pela alma em seu cuidado com o composto. É o que Plotino dá a entender ao afirmar que, quando surge uma afecção involuntária (*aproaireton*), um medo que não passou ainda pelo julgamento da *dianoia* (*pro kriseôs deos*), o sábio a repelirá e

---

34. I, 2, 5, 23. καὶ τὸ ἄλογον δὲ βουλήσεται καὶ αὐτὸ καθαρὸν ποιῆσαι ὥστε μηδὲ πλήττεσθαι· εἰ δ' ἄρα, μὴ σφόδρα, ἀλλ' ὀλίγας τὰς πληγὰς αὐτοῦ εἶναι καὶ εὐθὺς λυομένας τῇ γειτονίᾳ.  
35. Ver BODEUS (1983).

36. I, 2, 5, 25-27. ὥσπερ εἴ τις σοφῶ γειτονῶν ἀπολαύει τῆς τοῦ σοφοῦ γειτνιασεως ἢ ὁμοιος γενόμενος ἢ αἰδοῦμενος, ὡς μηδὲν τολμᾶν ποιεῖν ὦν ὁ ἀγαθὸς οὐ θέλει.

37. I, 2, 5, 27-28. Οὐκουν ἔσται μάχη

38. I, 2, 5, 28-29. ἀρκεῖ γὰρ παρῶν ὁ λόγος, ὃν τὸ χεῖρον αἰδέσεται, ὥστε καὶ αὐτὸ τὸ χεῖρον δυσχερᾶναι, ἐάν τι ὄλως κινηθῆ.

aquietará a criança, seja por ameaças (*apeilê*), seja por discurso (*logos*).<sup>39</sup> Penso que o sábio e a criança não são outros que a alma e o composto. De qualquer modo, como a ameaça é também uma forma de discurso, o que o texto parece sugerir é uma base discursiva para a terapia das paixões.

Acredito, aliás, ser possível encontrar nas *Enéadas* alguns desses discursos, como no próprio texto de I, 2 que estamos analisando, por exemplo: “mas o não deliberado é de outro e o não deliberado é pequeno e fraco”.<sup>40</sup> A repetição do termo *aproaireton* me parece estilisticamente estranha, mas pode ser explicada se compreendida como uma espécie de adágio, que poderia ser utilizado pelo filósofo nos momentos em que ele percebe os movimentos não deliberados do composto. Também penso que as passagens da *Enéada* I, 4 que se assemelham ao exercício estoico da *praemeditatio malorum*, podem ser lidas como um discurso destinado a aquietar o medo ainda incipiente.<sup>41</sup> Na verdade, acredito que a própria doutrina dos dois homens, tão fundamental à *Enéada* I, 4, tenha também essa função terapêutica ao distinguir o homem verdadeiro do homem inferior e ensinar o filósofo a se identificar com sua alma, desprezando as preocupações e os desejos que lhe vêm do composto.

Plotino não explica como o discurso é capaz de purificar de modo a tornar mais fracas as afecções. Mas acredito que a resposta esteja implícita no texto: se o modo de vida não favorece as perturbações do corpo, se a filosofia elimina as opiniões errôneas da alma, as paixões naturalmente se tornam mais fracas. E se a alma desconsidera as afecções quando elas se iniciam e as elimina com o discurso, parece ser possível pensar que tal prática, se repetida, faz com que elas diminuam até desaparecerem, como se o composto fosse, de algum modo, persuadido a isso pela alma racional.

## Conclusão

Na *Enéada* V, 3, ao defender um princípio absolutamente simples, anterior ao Intelecto (o Um), Plotino afirma, após toda intrincada discussão, que

---

39. I, 4, 15, 17-20. Ἐπεὶ καὶ τὸ ἀπροαίρετον αὐτῶ καὶ τὸ γινόμενον πρὸ κρίσεως δέος κἄν ποτε πρὸς ἄλλοις ἔχοντι γένηται, προσελθὼν ὁ σοφὸς ἀπώσεται καὶ τὸν ἐν αὐτῶ κινηθέντα οἷον πρὸς λύπας παῖδα καταπαύσει ἢ ἀπειλῇ ἢ λόγῳ.

40. I, 2, 5, 14-15. ἀλλ' ἄλλου εἶναι τὸ ἀπροαίρετον, τὸ δὲ ἀπροαίρετον ὀλίγον εἶναι καὶ ἀσθενές.

41. I, 4, 7-10.

a alma ainda está como que em dores de parto (*odinon*). Por isso, é necessário um encantamento (*epodê*) para ela, que pode ser encontrado a partir daquilo que já foi dito, se cantado muitas vezes.<sup>42</sup>

O texto filosófico, para Plotino, não existe apenas para ser ouvido, lido e estudado, mas para ser cantado (o verbo empregado, *epaeidô*, significa justamente cantar um encantamento). Só assim será útil ao leitor que deseje não apenas ser instruído, mas também ascender e contemplar. Aquele que se purificou está apto para transformar a leitura em contemplação. Para esses, basta apenas olhar.<sup>43</sup> Mas, para aqueles que ainda estão a caminho, o texto é um encantamento enquanto constituído por uma retórica da ascensão capaz de conduzi-los a um correto uso da imaginação e das paixões. Um encantamento que só tem eficácia se cantado muitas vezes: é que o discurso deve ser assimilado de tal forma que se torne um diálogo entre o homem interior e o homem exterior que constituem todos nós.

## REFERÊNCIAS

- BODEUS, R. L'autre homme de Plotin. *Phronesis*, vol. 28, n. 3, 1983, p. 256-264.
- BRANDÃO, B. A Experiência mística intelectual na filosofia de Plotino. *Hypnos*, n. 21, 2008, p. 245-260.
- \_\_\_\_\_. A união da alma com o Um na filosofia de Plotino. *Síntese*, n. 114, 2009, p. 87-105.
- BRISSON, L. Pode-se falar de união mística em Plotino? *Kriterion*, vol. 48, n. 116, 2007, p. 453-466.
- DILLON, J. *Plotinus and the transcendental imagination*. In: MACKAY, J. *Religious Imagination*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1986, p. 55-64.
- IGAL, J. Aristotele y la evolución de la antropología de Plotino. *Pensamiento* 35, 1979, p. 315-346.

---

42. V, 3, 17, 17-20.

43. Ver I, 6, 9.

- NARBONNE, J. Les Écrits de Plotin: Genre Littéraire et Développement de l'Oeuvre. *Laval théologique et philosophique*, vol. 64, n. 3, 2008, p. 627-640.
- PEIXOTO, M. Cícero, Plutarco e Galeno: sobre a possibilidade de uma *therapeia* das paixões. *Hypnos*, n. 21, 2008, p. 153-177.
- PLOTINO. *Enneads*. Vol. I-VII (7 volumes). Tradução de A. H. Armstrong. Cambridge: Harvard University Press, 1966-1988.
- \_\_\_\_\_. *Plotini opera*, 3 vols. Edição de P. Henry e H. Schwyzer. Leiden: Brill, 1951-1973.
- WALLIS, R. *Noûs* as Experience. In: HARRIS, B. (editor). *The Significance of Neoplatonism*. Virginia: International Society for Neoplatonic Studies, 1976, p. 121-143.
- WARREN, E. Memory in Plotinus. *The Classical Quarterly*, vol. 15, n. 2, 1965, p. 252-260.



# SOBRE OS AUTORES

## PRÓLOGO E ORGANIZAÇÃO

**Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho** é professora efetiva dos cursos de Pós-Graduação e Graduação no Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, atuando, principalmente, nos seguintes temas: retórica e sofística no período clássico grego, filosofia na/e tragédia grega e recepção da literatura dramática grega no cinema. Foi presidente da Sociedade Brasileira de Retórica (2011-12) e é, atualmente, presidente da Associação Latino-americana de Retórica (2015-18). É doutora em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP) — com estágio doutoral na Brown University, como bolsista da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior) —, mestre em Filosofia pela USP e graduada em Matemática e em Filosofia pela Universidade de Brasília.

## PREFÁCIO

**David Konstan** é professor de Estudos Clássicos na Universidade de Nova Iorque, aposentou-se como John Rowe Workman Distinguished Professor of Classics and the Humanistic Tradition and Professor in Comparative Literature na Brown University. Autor, entre vários livros e centenas de artigos, de um texto fundamental para os estudos do tema das emoções na retórica, intitulado *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature* (Toronto University Press, 2006). Publicou, mais recentemente, os livros *Before Forgiveness: The Origins of a Moral Idea* (Cambridge, 2010) e *Beauty: The Fortunes of an Ancient Greek Idea*. (Oxford, 2014)

## CAPÍTULOS

**Bernardo Brandão** é professor efetivo de Língua e Literatura Grega da Universidade Federal do Paraná. Possui graduação em Letras: bacharelado em Grego Antigo e em Português pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. É mestre, doutor e pós-doutor em Filosofia pela mesma instituição, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Atua principalmente nos seguintes temas: língua e literatura grega antiga, filosofia antiga e neoplatonismo. Estuda a noção de *theoría* em alguns dos diálogos platônicos e em autores medioplatônicos, como Alcínoo, Apuleio, Máximo de Tiro e Justino.

**Dana LaCourse Munteanu** é professora associada de Estudos Clássicos na Ohio State University, USA. Publicou vários artigos e capítulos de livros. É autora do livro *Tragic Pathos. Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy* (Cambridge, 2012), editora de *Emotion, Genre and Gender in Classical Antiquity* (Bloomsbury, 2013) e coeditora de *Sintaxa Latina* (Presă Universitară Clujeana, 2 vol, 2012, 2014) e *A Handbook to Classical Reception in Eastern and Central Europe* (Blackwell, 2017). Pesquisa sobre a confluência da literatura e da filosofia nos estudos clássicos e na modernidade, e desenvolve projetos sobre a falsa morte na tragédia grega e sobre filósofos no palco, além de um projeto colaborativo sobre a *Poética* de Aristóteles no contexto de seus outros interesses em biologia, política e ética.

**David Rosenbloom** é professor do Departamento de Estudos Antigos da University of Maryland, Baltimore County. Como helenista, publicou sobre tragédia, comédia, história e oratória gregas, além dos livros *Aeschylus: Persians* (Duckworth, 2006) e, coeditado, *Greek Drama IV: Texts, Contexts, Performance* (Oxford: Aris & Philips, 2012). Atualmente, pesquisa sobre o drama antigo grego e seu papel na construção da modernidade, o conceito de emoção em Aristóteles e a história cultural do império ateniense.

**Douglas Cairns** é professor de Estudos Clássicos na University of Edinburgh. Atua nas áreas de ética e teoria das emoções na poesia épica, trágica e lírica. Desenvolve projeto sobre linguagem, emoção e sociedade na Grécia Clássica e publicou vários artigos e livros, entre os quais se destacam *Sophocles: Antigone* (Bloomsbury 2016); *Aidôs: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature* (Clarendon U.P. 1993) e, como coeditor, *Greek Laughter and Tears: Antiquity and After* (Edinburgh U.P., 2017), *Emotions in the Classical World: Methods, Approaches, Directions* (Edinburgh U.P., 2016) e *Emotions between Greece and Rome* (Institute of Classical Studies, 2015).

**Janika Päll** é professora assistente na área de Estudos Clássicos na Tartu University, na Estônia. Graduada, mestre e doutora pela mesma universidade, onde defendeu a tese intitulada *Form, style and syntax: towards a method of description and analysis of Greek prose rhythm: on the example of "Helen's encomium" by Gorgias*, publicada pela mesma Editora da Universidade de Tartu. Possui vários artigos nas áreas de Literaturas Clássicas e Contemporânea e também em Música, na qual é também diplomada.

**Marie-Pierre Noël** é professora de Língua e Literatura grega na Université Paul-Valéry Montpellier III. É diretora adjunta do CRISES – Centre de Recherches Interdisciplinaires en Sciences humaines et Sociales de Montpellier e editora associada da *Rhetorica*, revista da *International Society for the History of Rhetoric*. Publicou vários artigos e capítulos de livros, além da monografia intitulada *Skhèma/Figura: formes et figures chez les Anciens: rhétorique, philosophie, littérature...* (2004). Coeditou vários livros, entre os quais se destacam *Rhétorique et sophistique: la Rhétorique à Alexandre*, *Rhetorica* 29, 3 (2011) e *Météorosophistai. Contributions sur les Nuées d'Aristophane. Cahiers du Théâtre Antique. Cahiers du GITA n° 19, nouvelle série n° 1* (2015).

**Marta Várzeas** é professora auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Publicou vários artigos em revistas especializadas, capítulos de livros e sete livros. Atua na área de Línguas e Literaturas Clássicas. Seus livros mais importantes são os seguintes: *O Tratado do Sublime* (Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012), de Longino, com tradução, introdução e notas; *Plutarco. Vidas de Demóstenes e Cícero* (2012) e *Sófocles. Antígona*, com introdução, tradução e notas (Ed. Húmos, 2011). Coeditou *A Força da Palavra no Teatro de Sófocles. Entre Retórica e Poética* (FCG-FCT, 2009) e *Retórica e Teatro – A Palavra em Acção* (Universidade do Porto Ed., 2011).

**Stefania Giombini** é professora de História do Direito Antigo na Facultat de Dret de l'Universitat de Girona, na Espanha. Doutora em Filosofia pela Università degli Studi di Perugia, com aperfeiçoamento em Paris I Panthéon-Sorbonne, na Universidad de Salamanca e na Pontificia Università Lateranense. É consultora para a Fondazione Alario per Elea-Velia Onlus, em Ascea (Sa), e Segretaria Scientifica di Eleatica, sessione internazionale di studi di filosofia antica. Além de artigos e capítulos de livros, publicou *Gorgia Epidittico. Commento filosofico all'Encomio di Elena, all'Apologia di Palamede, all'Epitaffio* (Aguaplano, 2012) e coeditou *Da Parmenide di Elea al Parmenide di Platone* (Academia, Sankt Augustin, 2015) e *La legge, la colpa, l'errore. La tetralogia B (o del giavellotto) di Antifonte Sofista* (Aguaplano, 2012).



1ª EDIÇÃO [2018]

Esta obra foi composta em Minion Pro e Din sobre papel  
Pólen Soft 80 g/m<sup>2</sup> para a Relicário Edições.