

2017.2 . Ano xxxiv . Número 34

CALÍOPE

Presença Clássica



2017.2 . Ano XXXIV . Número 34

CALÍOPE

Presença Clássica

ISSN 2447-875X

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
Departamento de Letras Clássicas da UFRJ

Universidade Federal do Rio de Janeiro
REITOR Roberto Leher

Centro de Letras e Artes
DECANA Flora de Paoli Faria

Faculdade de Letras
DIRETORA Eleonora Ziller Camenietzky

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
COORDENADOR Ricardo de Souza Nogueira
VICE-COORDENADORA Arlete José Mota

Departamento de Letras Clássicas
CHEFE Fábio Frohwein de Salles Moniz
SUBCHEFE Rainer Guggenberger

Organizadores
Fábio Frohwein de Salles Moniz
Fernanda Lemos de Lima
Rainer Guggenberger

Conselho Editorial
Alice da Silva Cunha
Ana Thereza Basílio Vieira
Anderson de Araujo Martins Esteves
Arlete José Mota Auto Lyra Teixeira
Ricardo de Souza Nogueira Tania Martins Santos

Conselho Consultivo
Alfred Dunshirn (Universität Wien)
David Konstan (New York University)
Edith Hall (King's College London)
Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)
Gabriele Cornelli (UnB)
Gian Biagio Conte (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Isabella Tardin (Unicamp)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
Jean-Michel Carrié (EHESS)
Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra)
Martin Dinter (King's College London)
Victor Hugo Méndez Aguirre (Universidad Nacional Autónoma de México)
Violaine Sebillote-Cuchet (Université Paris 1)
Zélia de Almeida Cardoso (USP)

Capa e editoração
Fábio Frohwein de Salles Moniz

Revisão de texto
Alexandre Rosa | Fábio Frohwein de Salles Moniz | Fernanda Lemos de Lima | Luiz Karol | Rainer Guggenberger

Revisão técnica
Lucia Pestana | Ludmila Alves

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas / Faculdade de Letras – UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 – sala F-327 – Ilha do Fundão 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ
www.lettras.ufrj.br/pgclassicas – pgclassicas@lettras.ufrj.br

Sumário

Apresentação | p. 5

Límite y prudencia en Hesíodo: una mirada antropológica | María Cecilia Colombani | p. 9

Antigone's (mis)appropriations in Twentieth-Century Europe: Memory, Politics and Resistance | Rossana Zetti | p. 25

Significado e estrutura do argumento do terceiro homem no Parmênides de Platão | Guilherme da Costa Assunção Cecílio | p. 45

Identidad ritual y performance: un análisis de los primeros dos versos de Suplicantes de Esquilo | María del Pilar Fernández Deagustini | p. 65

O Filebo: prazer e intelecto em confronto | Simone de O. Gonçalves Bondarczuk | p. 84

Aedón: performance poética de las víctimas | Graciela C. Zecchin de Fasano | p. 108

Arete: a virtude em si na Odisseia é uma mulher | Alessandra Serra Viegas | p. 128

Os autores | p. 143

Apresentação

É com imensa satisfação que apresentamos o 34o. volume da revista *Calíope: Presença Clássica*, periódico tradicional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que chega ao seu 34o. ano de existência. Pela primeira vez, em todos esses anos, os autores são, na sua maioria, estrangeiros e, por essa razão, a língua predominante dos artigos não é o português. Temos três línguas diferentes nesse volume: espanhol, português e inglês. Pode-se constatar que isso é um reflexo do fato que a área de Letras Clássicas neste país está cada vez mais se internacionalizando.

Dois dos três artigos de autores brasileiros abordam temas filosóficos. Um deles, “O *Filebo*: prazer e intelecto em confronto”, de Simone Bondarczuk, analisa o diálogo platônico *Filebo* que, sob vários aspectos, se apresenta no conjunto do *corpus* platônico em dissonância com os temas típicos de Platão. O diálogo, pelo menos *prima facie*, não aborda assuntos relacionados com política, mesmo tendo sido escrito em uma época na qual Platão demonstrava um constante interesse por esse assunto. O propósito do diálogo não é o de estabelecer a vida teórica como a melhor forma de viver e, ao mesmo tempo, não condena rigorosamente os prazeres, mas recomenda uma conduta de vida na qual os prazeres e a reflexão intelectual se misturem. É uma obra tão complexa que parece carecer de unidade temática em si mesma. Bondarczuk tenta decifrar a fórmula comum que está por trás dessa aparente falta de unidade temática, à qual estamos habituados em outras obras

platônicas, e encontra, no âmago da discussão socrática, um possível candidato unificador: o Bem e a sua relação com prazeres e atividades intelectuais.

Em “Significado e estrutura do argumento do terceiro homem no *Parmênides* de Platão”, O filósofo Guilherme Cecílio, único homem entre seis autoras femininas – motivo de orgulho, uma vez que comprova serem as Letras Clássicas um ramo acadêmico de igualdades e emancipação que pode servir como exemplo para outros âmbitos da nossa sociedade –, trata do argumento do Terceiro Homem, usado no diálogo platônico *Parmênides*. Além de situar o *Parmênides* cronologicamente entre os outros diálogos platônicos, Cecílio mostra de qual maneira o argumento em questão serve como objeção à teoria das ideias.

Alessandra Serra Viegas aponta, em “Arete: a virtude em si na *Odisseia* é uma mulher”, uma questão que até hoje recebeu pouca atenção: o significado do nome da rainha dos Feaces, Arete, no contexto da *Odisseia*, e a importância histórico-literária de termos uma figura feminina chamada “Virtude”. Serra Viegas tenta situar esse dado dentro de uma discussão sobre a relação mulher-homem no contexto homérico e os seus desdobramentos na epopeia.

No seu artigo “Identidad ritual y performance: un análisis de los primeros dos versos de *Suplicantes* de Esquilo”, María del Pilar Fernández Deagustini desdobra, através de uma análise de somente dois versos, iniciais das *Suplicantes*, todo o universo esquiliano e demonstra o seu encaixe na cultura grega, além de sua interação com os ritos e a religião, inserido no contexto dramático da peça. Temos a possibilidade de olhar, de mãos dadas com a pesquisadora argentina que fornece todas as necessárias ferramentas teóricas conectando-as com a prática de performance do drama, para trás do funcionamento de uma das mais antigas tragédias chegadas até nós. Criando uma rede de referências intertextuais, del Pilar mostra que os primeiros versos são fundamentais para a estrutura e para a compreensão das *Suplicantes*,

porque eles contêm elementos que interagem com outras partes da peça.

Em “Límite y prudencia en Hesíodo: una mirada antropológica”, a especialista em poesia hesiódica, María Cecilia Colombani, adaptando as teorias de Louis Gernet, propõe uma leitura antropológica dos poemas de Hesíodo com o propósito de esclarecer a relação exata na qual o homem arcaico da Grécia antiga se situou para com o divino e como ele, de modo mais geral, se (auto)integrou no mundo religioso da sua tradição.

Como terceira autora de língua espanhola, Graciela Zecchin de Fasano reflete sobre o papel da vítima na poesia grega, tomando como base principal a *Odisséia*, os *Trabalhos e os dias* de Hesíodo e as *Aves* de Aristófanes, em “*Aedón: performance poética de las víctimas*”. O artigo mostra como a figura do rouxinol servia, de Homero até a época clássica, como símbolo das vítimas que sofrem violências nas esferas dominadas por forças masculinas.

Rossana Zetti mostra, em “*Antigone’s (mis)appropriations in Twentieth-Century Europe: Memory, Politics and Resistance*”, como a *Antígona* de Sófocles foi interpretada e instrumentalizada na primeira metade do séc. XX. É fascinante notar como correntes políticas opostas conseguiram, cada um de maneira distinta, apropriar-se do potencial sócio-cultural dessa tragédia. Zetti inicia a viagem pelos tempos e as suas apropriações da peça com a tradução/adaptação de Hölderlin, que somente mais de um século depois da sua publicação começou a ser considerada uma versão e tradução extraordinária, enquanto considerado medíocre pela maioria dos contemporâneos do poeta e tradutor alemão. Essa versão serviu, no séc. XX, tanto aos Nazistas quanto aos socialistas (Bertolt Brecht) como referência ideal. O artigo demonstra como uma mesma tragédia pode ser interpretada e apresentada como subversiva por uns e modelo clássico de representação de valores tradicionais conservadores por outros.

Calíope: Presença Clássica | 2017.2 . Ano XXXIV . Número 34

Encerrando esta edição, encontra uma seção com informações sobre os autores deste número. No mais, desejamos uma proveitosa e prazerosa leitura.

Os editores

Límite y prudencia en Hesíodo: una mirada antropológica

María Cecilia Colombani

RESUMO

A proposta do presente trabalho consiste em efetuar uma leitura antropológica da relação que o homem guarda com a divindade no marco do esquema do pensamento mítico, próprio da Grécia arcaica. A presença dos deuses implica que, por detrás do *kháos* aparente, está garantida a existência de uma ordem, da qual a poesia é precisamente sua percepção mais exitosa. No *tópos* antropológico, dois fenômenos são essenciais e complementares na relação do homem grego com a divindade. O primeiro radica na distância que o separa dos seres divinos, e o segundo abarca os contatos humanos de aproximação e assimilação a esse mundo. Neste marco, intencionamos relacionar o tópico evidenciando como, no marco da relação que se estabelece entre ambos os planos, no reconhecimento e na transgressão do registro que os distingue e os separa, a ira dos deuses é despertada, a partir do desconhecimento do limite e da prudência.

PALAVRAS-CHAVE

Homem; divindade; distância; aproximação; reconhecimento; transgressão.

SUBMISSÃO 14 set. 2017 | PUBLICAÇÃO 10 nov. 2017

1 LA DISTANCIA

E

l proyecto del presente trabajo consiste en efectuar una lectura antropológica de la relación que el hombre guarda con la divinidad en el marco del esquema de pensamiento mítico, propio de la Grecia Arcaica. Entendemos por “antropología” el concepto del que parte Louis Gernet para pensar cómo el hombre se proyecta en el plano religioso del mundo, reconociendo que, más allá de los múltiples vaivenes que la palabra ha tenido según la época, podemos considerar que se trata de la representación del hombre en el plano religioso del mundo.¹

Para comprender este aspecto, debemos captar la idea de fractura ontológica entre diferentes ámbitos o regiones de ser; de dos *tópoi*, de dos razas o mundos, impermeables la una respecto de la otra, tal como sostiene el propio Gernet.² Es el largo relato de los dioses, es el trazo del linaje, el reparto de los poderes y la definitiva consolidación del *κόσμος* la que permite delinear los dos *tópoi* referidos.

La presencia de los dioses y la existencia de ese plano implican que, por detrás del *κόσμος* aparente, está garantizada la existencia de un orden, del cual la poesía es precisamente su percepción más lograda. Como sostiene Gernet, ella constituye esa especie de “filosofía popular”³ que, al contar las sucesiones divinas, narra al mismo tiempo la plasmación, a partir del *κόσμος*, de un orden perfecto, sostenido por la justicia de Zeus. La *Teogonía* constituye el primer intento griego de dar una explicación divina del orden del universo. Tal como afirma J.-P. Vernant, “Las teogonías y las cosmogonías griegas comprenden, como las cosmologías que les han sucedido, relatos de génesis que explican la aparición progresiva de un mundo ordenado”.⁴ Esta intuición se debe precisamente a ese telón de fondo religioso que impregna la totalidad de la vida social del hombre griego.

Si seguimos la tesis de L. Gernet es en ese *tóπος* donde se produce el fenómeno de aproximación que acorta la distancia entre los dos ámbitos que constituyen zonas impermeables.⁵

Efectivamente, la esfera humana parece acercar su registro a la esfera divina, aunque, en el seno mismo de esta ritualización simbólica, lo divino siempre guarde su territorio inasible. En el *tópos* antropológico, dos fenómenos son capitales y complementarios en la consideración de la relación entre el hombre griego y la divinidad. El primero radica en la distancia que lo separa de los seres divinos, y el segundo da cuenta de los intentos humanos de aproximación y de asimilación a ese mundo que lo sobrepasa por doquier.⁶

La aproximación no implica una categoría geográfica, una distancia medida en parámetros espaciales, sino una dimensión ontológica, que supone un determinado estatuto de ser, una cierta cualificación que transfigura el ser mismo del hombre. Existe una fractura o brecha entre dioses y hombres, donde el núcleo mismo de la distancia supone el límite que implica la muerte. Finitud e infinitud: he allí la clave de una distancia que muy pocos pueden, sólo en parte, franquear.

La asimilación implica también una categoría ontológica. Es el ser mismo del hombre el que se transforma ya que deviene él mismo “como un dios”. Es la aspiración común de los mortales: el ser del hombre se asimila al ser divino y en tal asimilación se convierte en un sujeto excepcional, en un *epoptés*.

El telón de fondo de esta dualidad implica una cierta noción de temporalidad. En el marco de la atemporalidad que hemos sugerido como marca identitaria del plano divino, hay, no obstante, una particular lógica temporal. Los dioses parecen tener una cierta vida cotidiana, un cierto movimiento, que se juega, como corresponde, en una especialidad abierta y en una temporalidad acotada.

Recordemos que es posible hablar de una temporalidad divina, y que ésta está directamente vinculada con la idea de drama en tanto acción. Las acciones de los dioses, así como sus preocupaciones, abren una temporalidad dentro del “siempre” característico del plano divino. Dicen Detienne y Sissa:

Así, en la obra de Homero y especialmente en la *Iliada* la vida de los dioses se despliega en toda su densidad, en esa mezcla

de acontecimientos y de rutina que la caracterizan [...] allá donde, en la sucesión de hechos, se abran las ventanas de un teatro que habla, no de la mediocridad, sino más bien de la *vita*, de la existencia de los dioses.⁷

Podemos también abordar el núcleo problemático hombre-divinidad desde la perspectiva del poder que se pone en juego. Se observa entonces una polaridad en la dimensión de la *arkhé*. El propio Gernet bucea en la disimetría estatutaria que la diáda implica y alude a que:

Un magnífico coro de la Antígona de Sófocles exalta al hombre como detentor – e incluso, excepcionalmente como creador – de técnicas a las que se podría atribuir un desarrollo indefinido si no se topara con un doble límite: la muerte, esa barrera infrangible, y los dioses, de los que los hombres reciben la justicia.⁸

La divinidad constituye esa instancia áltera donde se ostenta efectivamente la *arkhé*, tensionando de ese modo la distancia entre un mundo y otro, a punto tal de que el hombre mismo es una cosa maravillosa, pero estrechamente limitada, ya que su acción no es autónoma porque reconoce la marca de los dioses, como sello de su voluntad incuestionable.

El poder al que nos referimos, de carácter disimétrico, es la marca de la inmortalidad que atraviesa a la divinidad y la noción de *Dike*, ya que son los dioses quienes otorgan la justicia divina. El hombre, por el contrario, es mortal, descubriendo en la muerte ese límite que lo territorializa a su condición humana; asimismo es tributario de un orden-justicia que no depende de él. Se trata de una primerísima justicia cósmica donde el orden mismo de lo real es sinónimo de justicia.

Por todo lo dicho:

Si se realiza una investigación etnográfica y comparativa, se observa que los dioses presentan respecto a los mortales, un estatuto excepcional y heterogéneo al mismo tiempo. Por una parte, se pueden atribuir sus cualidades a una sistemática superioridad sobre los hombres. Por otra parte, debemos

reconocerles también una diferencia específica. Los dioses se perciben distintos porque son más grandes, más poderosos, y más sabios que los hombres, pero también porque, para regular su existencia, eligen unas normas que le son propias y exclusivas.⁹

Pensemos en otra arista del “entre”, otro aspecto de los espacios vinculares que el hombre juega en su instalación frente a la divinidad. La condición de ser mortal se abre al horizonte de los Inmortales como lo otro del hombre. Las dos razas o mundos de los que venimos hablando se juegan, como advertimos, en la distancia que separa ambos *tópoi*, lo cual no invalida la posibilidad del “entre” como modelo de contacto entre uno y otro plano o registro ontológico. Basta pensar en Hesíodo, último y único testigo de una palabra dedicada a la alabanza del personaje real,¹⁰ para captar esta forma de “entre”. El texto es elocuente al respecto:

Con pureza y santidad, en la medida de tus posibilidades, haz sacrificios a los dioses inmortales y quema en su honor espléndidos muslos.¹¹

El “entre” está, sin duda, mediado por la lección antropológica inaugural que el mito de Prometeo devuelve como *lógos* fundacional: los hombres reconocen su propio límite y su espacio antropológico respectivo y el sacrificio es la prenda del reconocimiento. La carne precedera será el alimento de los hombres y los huesos el eterno homenaje a los Inmortales. En el marco del sacrificio, dos recomendaciones: la pureza, referida al cuerpo y la santidad, como estado del espíritu.

Recordemos que Prometeo cree engañar a Zeus cuando, movido por su astucia, le da a elegir entre dos porciones, dos bocados diferentes, ambos cubiertos de piel, pero sólo uno conteniendo en su interior carne, mientras el otro, sólo guarda huesos y grasa. Zeus elige este último con lo cual queda instituido que el alimento humano será la carne. El mito de Prometeo funda así el rito sacrificial. En este momento hombres y dioses se

separan, los hombres no tienen ya una comunicación directa con los dioses y se inaugura la dependencia de los hombres frente a la carne cocida como alimento humano. La instauración del ritual rompe la vieja comensalidad entre hombres y dioses e inaugura esos *tópoi* que marcan la dimensión humana y la divina como razas o mundos impermeables. El sacrificio separa doblemente a los hombres: por un lado, de los dioses y por el otro, de los animales, ya que los hombres deben cocer la carne y cultivar el campo, mientras los animales comen crudo. Tal como lo muestra Detienne en *Los Jardines de Adonis*,¹² en el reparto del primer sacrificio los hombres se llevan la parte vinculada a lo corruptible, mientras que a los dioses les corresponden los aromas puros imputrescibles. La existencia humana queda definida por una posición intermedia, ambigua, entre lo crudo y lo quemado, lo podrido y lo imputrescible, lo bestial y lo divino. Se establece una relación vertical entre ambos, al tiempo que se instituye una relación horizontal entre los hombres. El sacrificio abre los dos planos porque obliga a los hombres a comer cierto tipo de alimento, mientras otros bocados corresponden a los dioses. El mito da origen a las prácticas sacrificiales, que es precisamente el modo en que los mortales se conectan con lo divino. El sacrificio es la forma en que los hombres donan algo a los dioses, desde su precaria condición humana. Asimismo, el mito abre un escenario específicamente antropológico: los hombres quedan condenados a cocinar los alimentos, permaneciendo lo crudo reservado a los animales o bárbaros.

Esta no es la única recomendación para marcar el “entre” que la divinidad impone. Vuelve a ser Hesíodo el que normativiza la relación: “Otras veces concíliatelos con libaciones y ofrenda, cuando te vayas a la cama y cuando salga la sagrada luz del día, para que te conserven propicio su corazón y su espíritu y puedas comprar la hacienda de otros, y no otro la tuya.”¹³

En realidad, los favores de la divinidad son la clave de todo bienestar. Incluso, el modo de vincularse, de generar precisamente el “entre” que estamos indagando, genera una especie de regularidad o ciclicidad cósmica; la totalidad de la jornada, tanto la

noche como el día, el irse a la cama como el levantarse, quedan bajo la tutela de los dioses como condición de posibilidad de una vida armoniosa.

El extenso apartado de *Trabajos y días* sobre las actividades correspondientes a cada estación del año da cuenta de la preocupación por el trabajo, al tiempo que anuda su problemática a la mismísima legalidad cósmica.¹⁴ Sabemos que el fondo último de resonancia es de carácter sagrado y la ciclicidad que atraviesa lo cósmico está regulada por el mismo estatuto sagrado. El trabajo se cumple en conformidad con la regularidad del universo, que le dona sentido y lo legitima como actividad religiosa.

Su entorno devuelve, además, la dependencia ontológica de los mortales respecto al destino que los dioses han hilvanado para los hombres; otro dato que habla de la fractura ontológica y que hace pensar a L. Gernet en esas dos razas impermeables la una de la otra. Ya sea el destino de muerte, la muerte violenta o la natural, el hombre no escapa a esa dama oscura que inexorablemente nos atrapa y nos marca nuestra *Moira*, nuestra porción en el reparto y nuestro territorio antropológico. Allí están entonces los modelos ejemplares que, desde el relato ancestral como *lógos* explicativo, resultan los vicarios míticos de cualquier realidad del *tópos* humano.

2 LA PROXIMIDAD

No obstante, queremos problematizar esta distancia que acabamos de acompañar con la tesis de L. Gernet y, de la mano de M. Vegetti, pensar paradójicamente la cercanía y la proximidad de la divinidad, ya que él mismo afirma la presencia intensa de lo divino:

Esta difusión de lo sagrado se prolonga en una relación de familiaridad con los dioses que caracteriza ampliamente la experiencia religiosa griega: la divinidad no está lejos ni es inaccesible, el recurrir a ella podría decirse que caracteriza cada momento significativo de la existencia privada y social. Se le puede encontrar tan a menudo, en sus imágenes, en las prácticas culturales que se le dedican, en las narraciones

familiares y públicas en las que se dibujan las tupidas tramas de una simbolización significativa de la existencia.¹⁵

En efecto, frente a la radical trascendencia que toma lo divino en religiones de otras características, los dioses griegos guardan un estatuto inmanente que los vuelve próximos, más allá de su distancia ontológica, que los convierte en los *Athánatoi* a los que se refiere Hesíodo.

Ahora bien, ¿cómo podemos caracterizar esta religiosidad griega que estamos relevando? Instalarse en este lugar supone comparar este modelo religioso con otros para definirlo desde un esquema negativo:

En primer lugar, la religión griega no se basa en ninguna revelación ‘positiva’, concedida directamente por la divinidad a los hombres, y por tanto no tiene ningún profeta fundador, de las grandes religiones monoteístas del Mediterráneo, y no posee ningún libro sagrado que enuncie las verdades reveladas y constituya el principio de un sistema teológico.¹⁶

La falta de esos elementos convierte a los dioses en seres más próximos, menos atendidos a todo el dispositivo simbólico de las religiones institucionalizadas.

La propia falta de una iglesia como órgano de máxima jerarquía determina una relación más cercana que permite construir una cierta familiaridad con lo divino donde las fronteras entre uno y otro ámbito parecen desdibujarse; pero sólo se trata de una apariencia, propia de la cotidianeidad porque, en el fondo, la divinidad guarda siempre su jerarquía estatutaria a partir de su orden ontológico: “Y tanto menos una iglesia unificada, entendida como aparato jerárquico y separado, legitimado para interpretar las verdades religiosas y administrar las prácticas de culto”.¹⁷ Sin duda es a esta ausencia que se debe el grado de proximidad que el mismo Vegetti reconoce entre hombres y dioses. Es esta cercanía la que se traduce en lo cotidiano y permite comprender cómo “en la experiencia común, por tanto, siempre ha habido una convivencia entre la estirpe de los dioses y la de los hombres”.¹⁸ La

épica homérica constituye una muestra magnífica de este aspecto con la exhibición de un vínculo con la divinidad que habla de un régimen de cercanía y proximidad.¹⁹

Hasta aquí algunos puntos sobre cómo podemos entender esta forma de religiosidad que combina las diadas opuestas. Una experiencia que guarda distancia ontológica pero que, al mismo tiempo evidencia matices de cercanía y proximidad; una experiencia que se revela como trascendente por las propias características de lo divino pero inmanente en su forma de presentación.

Pensemos otro aspecto desde la perspectiva de Vegetti que impacta directamente en el corazón más íntimo de la experiencia porque diagrama el plano del culto como forma de cercanía más acabada.

Incluso falta en griego una palabra cuyo campo semántico equivalga propiamente al término ‘religión’. La que más se aproxima, *ensebeia*, es definida por el sacerdote Eutifrón, el protagonista del diálogo platónico, como ‘el cuidado (*therapeía*) que los hombres tienen para con los dioses (Platón, *Eutifrón*, 12 e)’.²⁰

El campo lexical del verbo *therapeúo* es la clave de esta interpretación: curar, cuidar, velar, honrar. Esas son las marcas de la relación entre el hombre y la divinidad que determina, además, la diferencia estatutaria que venimos registrando. A los hombres les corresponde honrar a los dioses como modo de corroborar su pertenencia al *tópos* humano. En este sentido, la experiencia del culto implica la persistencia del espacio humano determinada por la subordinación al ámbito divino.

Debemos comprender el significado general de “respetar, honrar a la divinidad en las prácticas de culto: *nomízein* equivaldrá en definitiva a *therapeúein*, dedicar a la divinidad los oportunos cuidados rituales”.²¹ En ese respeto y cuidado el hombre no sólo se dirige a los dioses, sino que se respeta y cuida a sí mismo, conservando el puesto que la propia divinidad ha designado para el colectivo humano.

Así, queda claro que “El núcleo de la relación entre hombres y divinidad, de la ‘religión’ y de la ‘fe’ de los griegos parece consistir en la observancia de los cultos y de los ritos prescritos por la tradición”.²² Ciertas prescripciones, exhortaciones y prohibiciones pueden ser entendidas desde la dimensión que acabamos de relevar. Las marcas del cuidado toman la forma de una observancia que tiene como objeto honrar a los dioses y generar en ellos el sentimiento de placer y felicidad de quien se siente alabado. Al mismo tiempo constituyen consejos para la vida de los hombres porque dan cuenta de una familiaridad con lo divino que trae como consecuencia beneficios en la vida ordinaria.

Analizaremos una serie de versos que devuelven precisamente las marcas del cuidado.

Nunca te atrevas a echar en cara la funesta pobreza que roe el corazón de los hombres, regalo de los eternos Bienaventurados.²³

Nunca al amanecer libes rojizo vino a Zeus con las manos sin lavar, ni a los demás Inmortales; pues no te escucharán y volviendo la cara escupirán sobre tus oraciones.²⁴

No engendres tus hijos a la vuelta de un funeral de mal agüero, sino al volver de un banquete de los Inmortales.²⁵

No te cortes en el banquete festivo de los dioses lo seco de lo verde de tus cinco ramas, con el brillante hierro.²⁶

No te burles de los misterios cuando asistas a humeantes sacrificios; sin duda también un dios se venga de esto.²⁷

Esta familiaridad y convivialidad que venimos rastreando, puesta fundamentalmente en términos de “cuidado”, no invalida el *páthos* del temor. En efecto, “esto no significa, naturalmente, que no existiese un profundo y radical temor a la divinidad y a su capacidad de castigar las culpas de los hombres golpeándoles a lo largo de su existencia e incluso de su descendencia”.²⁸

3 LA VIDA TODA EN CLAVE RELIGIOSA

Definitivamente instalados en el texto hesiódico queremos articular el vínculo hombre-divinidad en tres ejes en donde claramente se observa la presencia dominante de los dioses como telón de fondo de la vida en su conjunto. La instancia fundacional que supone el mito de las edades, el trabajo como modo de instalación de los hombres en su condición antropológica y las huellas de una cotidianeidad que se revela de extrema familiaridad serán los tópicos a tratar.

EL MITO DE LAS EDADES: DEL CUIDADO AL DESCONOCIMIENTO

Cuando Hesíodo presenta el largo relato que da cuenta de la progresiva degradación humana, en el marco de una clara intención didáctica,²⁹ comenta una convivialidad que parece tensar la reciprocidad entre hombres y dioses en un punto deseado de encuentro y familiaridad:

Vivían como dioses, con el corazón libre de preocupaciones,
sin fatiga, ni miseria.³⁰

Los hombres de la raza de oro conocieron las delicias de esta proximidad y respondieron a ella con los debidos cuidados que los dioses merecen por su condición de tales. El clima es festivo y el corazón alcanza la mayor alegría que el contacto con los dioses aporta como recompensa extrema: “Ellos contentos y tranquilos alternaban sus faenas con numerosos deleites, Eran ricos en rebaños y entrañables a los dioses”.³¹

El favor de los dioses se manifiesta en una vida cuasi divina, sin la presencia de aquellos males y sufrimientos que constituirán el marco de la existencia de los hombres. Los hombres quedarán definitivamente sumidos en ese marco de desgracias y pesares cuando olviden su cuidado los dioses.

Ahora bien, será precisamente ese tópico el que determine la pérdida de un estado de felicidad compartida y el pasaje a un estado otro donde el cuidado ha sido olvidado, lo cual implica el propio olvido de los dioses:

Pues no podían apartar de entre ellos una violencia desorbitada ni querían rendir culto a los Inmortales ni hacer sacrificios en los sagrados altares de los Bienaventurados, como es norma para los hombres por tradición. A éstos más tarde los hundió Zeus Crónida irritado porque no daban las honras debidas a los dioses bienaventurados que habitan el Olimpo.³²

Dejar de cuidar, *therapeúo*, a los dioses es la forma más acabada de dejar de cuidarse; por esta torpeza la *hybris* gana la escena y los hombres no cesan en sus males. Dejar de rendir culto a los dioses, ignorar el sacrificio como la lección inaugural que el mito de Prometeo enseñara a los mortales y generara la división entre hombres y dioses, olvidar las normas ancestrales que sostienen la cohesión de los mortales reunidos en comunidad, renunciar a dar las honras correspondientes son los olvidos del no reconocimiento, no sólo de los dioses, sino de sí mismos como hombres, ya que ser hombre implica ese paquete de obligaciones.

De este modo, cuando Hesíodo culmina el relato del largo camino de la decadencia y la injusticia, que va hilvanando el destino de las cinco razas, considerando la interpolación de la raza de los héroes, abre un panorama desolador del campo de vínculos transidos por el conflicto.³³

RELIGIOSIDAD Y VIDA COTIDIANA

La presencia de los dioses en la vida cotidiana puede tomar la forma de la vigilancia:

Despreciarán a sus padres apenas se hagan viejos y les insultarán con duras palabras, cruelmente, sin advertir la vigilancia de los dioses – no podrían dar el sustento debido a sus padres ancianos aquellos [cuya justicia es la violencia –, y unos saquearán las ciudades de los otros].³⁴

Los dioses tienen así una presencia fuerte entre los hombres observando sus conductas y castigando en consecuencia.

Forma parte de su estatuto esta presencia que también habla de una familiaridad en el plano inmanente de la vigilancia.

La divinidad está presente custodiando las costumbres y delineando con la recompensa o el castigo consecuentes la dimensión moral de los hombres, proclives a olvidar sus obligaciones:

Igualmente, el que maltrata a un suplicante o a su huésped, o sube al lecho de su hermano (para unirse ocultamente con su esposa incurriendo en falta), o insensatamente causa daño a los hijos huérfanos de aquél, y el que insulta a su padre anciano, ya en el funesto umbral de la vejez, dirigiéndose a él con duras palabras, sobre éste ciertamente descarga el mismo Zeus su ira y al final en pago por sus injustas acciones le impone un duro castigo. Pero tú aparta por completo tu espíritu de estos delitos.³⁵

La divinidad se presenta siempre como el garante de una justicia tanto cósmica como humana.³⁶

CONCLUSIONES

Hemos intentado pensar la problemática de la ira desde distintos andariveles a partir de la relación que vincula al hombre griego con la divinidad.

Nos propusimos relacionar el tópico mostrando cómo, en el marco de la relación que se da entre los mortales y los Inmortales, el no reconocimiento y la transgresión del registro ontológico que los distingue y separa, despierta la ira de los dioses.

En segundo lugar, vimos cómo el sentimiento de ira se vincula estratégicamente con el proyecto didáctico moralizador que Hesíodo se propone dando respuesta a una demanda de su tiempo histórico. Así, la ira no se vincula con la cólera del dios en su estatuto supremo, sino que se inscribe en un diagrama ético que prioriza la virtud y la justicia como horizonte de un cierto *ethos*.

ABSTRACT

Limit and Prudence in Hesiod: an Anthropological View

The purpose of this paper is to read, anthropologically, the relation between Man and Divinity, within the mythological thought of Arcaic Greece. The presense of gods is the warranty that, beyond the apparent khaos, there is Order of which Poetry is its most perfect expression. Within the anthropological tópos, two aspects define the Greek experience of Divinity. The first one is the distance between humans and gods. The second one is the assimilation and approximation to that divine world. These two aspects define Human condition. We will demonstrate how transgression and unrecognition to these aspects cause the wrath of the gods.

KEYWORDS

Man; Divinity; Distance; Approximation; Transgression; Unrecognition.

BIBLIOGRAFÍA

- COLOMBANI, M.C. **Hesíodo**: discurso y linaje; una aproximación arqueológica. Mar del Plata: Universidad de Mar del Plata, 2016.
- _____. **Homero**: una introducción crítica. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.
- DETIENNE, M. **Los maestros de verdad en la Grecia arcaica**. Madrid: Taurus, 1986.
- _____. **Los jardines de Adonis**. Madrid: Akal, 1996.
- DETIENNE, M.; SISSA, G. **La vida cotidiana de los dioses griegos**. Madrid: Temas de Hoy, 1990.
- GERNET, L. **Antropología de la Grecia antigua**. Madrid: Taurus, 1981.
- GIGON, O. **Los orígenes de la filosofía griega**: de Hesíodo a Parménides. Madrid: Gredos 1985.
- HESÍODO. **Obras y fragmentos**. Madrid: Gredos, Madrid 2000.
- HESIOD. **Theogony. Works and Days. Testimonia**. Trans. G.W. Most. Cambridge: Loeb Classical Library; London: Harvard University Press, 2007.
- LIDDEL, H.G.; SCOTT, R. **A Greek-English Lexicon**. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- LIÑARES, L. **Hesíodo**: Teogonía, Trabajos y Días. Edición bilingüe. Buenos Aires: Losada, 2005.
- NESCHKE, A. Dikè. La philosophie poétique du droit dans le “mythe des races” d' Hésiode. In: BLAISE, F.; JUDET DE LA COMBE, P.; ROUSSEAU, P. **Le métier du mythe**: lectures d' Hésiode, sous la direction de BLAISE, F.; JUDET DE LA COMBE, P.; ROUSSEAU, P. Paris: Presse Universitaires du Septentrion, vol. 16, 1993. p. 465-478.
- VEGETTI, M. El hombre y los dioses. In: VERNANT, J.-P. **El hombre griego**. Madrid: Alianza, 1993.
- VERNANT, J.-P. **Los orígenes del pensamiento griego**. Buenos Aires: EUDEBA, 1976.
- VIANELLO DE CÓRDOVA, P. **Hesíodo**: Teogonía. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.

- ¹ GERNET, 1981.
- ² Idem, ibidem, p. 15.
- ³ Idem, ibidem, p. 16.
- ⁴ VERNANT, 1976, p. 87.
- ⁵ Idem, ibidem, p. 87.
- ⁶ GERNET, 1981, p. 15.
- ⁷ Idem, ibidem, p. 15.
- ⁸ Idem, ibidem, p. 16.
- ⁹ DETIENNE; SISSA, 1990, p. 50.
- ¹⁰ DETIENNE, 1986.
- ¹¹ LIÑARES, 2005, p. 336-338.
- ¹² DETIENNE, , 1996, p. 112.
- ¹³ LIÑARES, 2005, p. 339-342.
- ¹⁴ COLOMBANI, 2005b. El tratamiento de Hesíodo se inscribe íntegramente en un horizonte antropológico-cultural, donde el trabajo aparece como un hecho de cultura, que se inscribe en el marco de una legalidad cósmica que marca la ciclicidad que abraza la dimensión temporal del hombre, 2005b.
- ¹⁵ VEGETTI, 1993, p. 291.
- ¹⁶ Idem, ibidem, p. 292.
- ¹⁷ Idem, ibidem, p. 292.
- ¹⁸ Idem, ibidem, p. 293.
- ¹⁹ COLOMBANI, 2005a.
- ²⁰ VEGETTI, 1993, p. 293.
- ²¹ Idem, ibidem, p. 293.
- ²² VEGETTI, 1993, p. 293.
- ²³ LIÑARES, 2005, p. 717-718.
- ²⁴ Idem, ibidem, p. 724-727.
- ²⁵ Idem, ibidem, p. 735-736.
- ²⁶ Idem, ibidem, p. 743-744.
- ²⁷ Idem, ibidem, p. 755-756.
- ²⁸ VEGETTI, 1993, p. 294.
- ²⁹ COLOMBANI, 2016. El texto analiza la dimensión didáctica de Hesíodo en relación a la posibilidad de constitución del hombre prudente como modo de reparar la decadencia epocal, en el marco de lo que podemos considerar una metáfora médica; la prudencia representa entonces el *phármakon* para curar una sociedad enferma, 2016.
- ³⁰ LIÑARES, 2005, p. 111-112.
- ³¹ Idem, ibidem, p. 118-121.
- ³² Idem, ibidem, p. 133-139.
- ³³ Coincidimos con Neschke, A. (1997), p. 478 cuando analiza el mito de las razas desde la perspectiva de la exhortación, de la poesía didáctica, pero también, de la consolidación de una moral.
- ³⁴ LIÑARES, 2005, p. 185-190.
- ³⁵ Idem, ibidem, p. 328-335.
- ³⁶ GIGON, 1985, p. 13-43. El problema del ser, del todo, del origen, de la verdad, de la transmisión de la verdad y la perspectiva de un garante como aquel que vela por la conservación del orden y la justicia han sido los hilos que Gigon ha encontrado para hilvanar el tapiz del Hesíodo-filósofo.

Antigone's (mis)appropriations in Twentieth-Century Europe: Memory, Politics and Resistance

Rossana Zetti

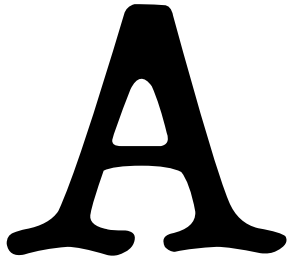
ABSTRACT

In this paper, I will offer a historicized reading of *Antigone's* conceptualization as a political play by analysing its reception in twentieth-century Europe. I will focus in particular on Friedrich Hölderlin's adaptation (1804), which is one of the very earliest post-Revolutionary witnesses to the political understanding of the play: it is particularly interesting because it provides a context for Bertolt Brecht's and other twentieth-century adaptations of the myth and it represents a crucial step towards the current interpretative model in which *Antigone* is an icon of radical dissent and resistance. Appropriated both by the Nazi regime and by factions of the Resistance, Hölderlin's *Antigone* was exploited as a political, subversive document or as representative of a nationalistic classical tradition. This account of the political reception of Sophocles' *Antigone* in the twentieth century will contribute to shed light on the ideological climate which produced such a high number of adaptations of the ancient play, as well as on the reasons for its pertinence to twentieth-century temporal-political conditions.

KEYWORDS

Antigone, Reception, Politicization, Brecht, Hölderlin, Sophocles

SUBMISSÃO 15 nov. 2017 | PUBLICAÇÃO 19 dez. 2017



1 INTRODUCTION & CONTEXTUALIZATION

thol Fugard, author of an adaptation of the *Antigone* of Sophocles written during the apartheid period in South Africa, claimed that *Antigone* is the “greatest political play of all time”.¹ The political relevance of the ancient play, considered by Hegel the closest to perfection,² has led to a fruitful interaction with the present, facilitated by the urgency of political situations in the contemporary world. The *Antigone* of Sophocles enjoys one of the richest performance and reception histories: it has been translated more than fifty times into the English language in the last century and it has been performed all around the world.³ The ancient myth has had a major influence upon writers, translators and playwrights of all periods, and the ambiguities of the play have lent to a variety of interpretations: at different times and in different contexts and places, *Antigone* has communicated something different. Despite such a versatility, certain inherent characteristics of her tragic *persona* – her defiance of tyranny, her rebellious spirit and her claim for human freedom – have been appropriated again and again, thus exemplifying the existence of “fugitive humane communalities” occurring across history.⁴

However, in order to understand why, among other Greek tragedies performed and adapted to the modern stage, the *Antigone* of Sophocles figures so prominently, it is necessary to take distance from the “mystification of *Antigone* as ‘universal’”.⁵ Its ideas persist and resonate today as in the fifth century but they have been progressively changed and revisited in favour of a politicization of the story: precisely the relevance of the Sophoclean play to contemporary political events has inspired many overtly political versions and imitations in the twentieth century. The play’s plot and themes (Antigone’s fight for “human rights” and autonomy, her defiance of authority) enabled different authors to respond to various historical instances and political contexts, ranging in the twentieth century from Jean Anouilh’s

adaptation in wartime Paris, to Bertolt Brecht's adaptation in post-war Germany, and Tom Paulin's Irish adaptation, *The Riot Act*, performed during the period of civil strife known as "the Troubles" – just to name a few.⁶ The play's spread and influence are not confined only to the Western world: the play attracted cross-cultural appeal even outside Europe, where it was exploited as a vehicle for contemporary political critique.⁷

However, *Antigone* has not always stood as the exemplary icon of principled resistance and defiance against established authority. In spite of its political and revolutionary potential, the ancient myth was also appropriated by the Nazis for their ideological propaganda and it was presented as example of heroic and patriotic drama.⁸ In particular, the *Antigone* of Sophocles in the translation by Hölderlin was frequently performed towards the end of the Second World War as example of "heroic drama" in support of Hitler's propaganda. Although Hölderlin did not proclaim the superiority of Germany over Greece as the leader of the West, nor believed in the "Greek character" inherent to the Germans, his play was appropriated by the Nazis for their proclamation of a "racial kinship between Greeks and Germans".⁹

At the same time, *Antigone* was also appropriated by factions of the Resistance, which transformed the play into a political, subversive document. This tradition was followed by Bertolt Brecht who, upon the end of the Second World War, wrote an adaptation of the *Antigone* based on Hölderlin's translation. Through his reworking of the ancient original, Brecht encouraged his audience to remember and reflect upon the recent tragedy of the Second World War, in the attempt to unveil the mechanisms behind the acquisition and dismantling of power; at the same time, by adopting Hölderlin's text, he denounced the distorted readings and misappropriations of the play during Nazism. With Brecht, Sophocles' *Antigone* is established as "canonical" drama of political resistance.

Studying the dynamics of remembrance and propaganda behind appropriations of Sophocles' *Antigone* is therefore particularly interesting: the *Antigone* myth has been readapted and

“remembered” in different ways to communicate different political ideologies in the twentieth century, a period characterized by civil wars, dictatorships and resistance. The politicization of *Antigone* in these years is twofold – it served both the ideological instrumentalization of the Nazis and the intellectual resistance. It is in this period that *Antigone* becomes an icon of resistance and revolt; but it also becomes representative of a nationalistic classical tradition. Different responses to Sophocles’ tragedy therefore reflect cultural and political shifts occurred in the twentieth century, as well as different ways of interpreting and “remembering” the ancient play. No matter in what respect, *Antigone*’s performance in these years represents a political act.

2 HÖLDERLIN AND *ANTIGONE*

Of particular interest for my investigation of *Antigone*’s reception and politicization in the twentieth century are the main philosophical theories developed around the Sophoclean play in the early nineteenth century.¹⁰ These readings, affected by the political circumstances of the French Revolution, caused a break with the tradition and contributed to establish the current interpretative model of a “politicized” *Antigone*.¹¹ *Antigone* becomes the great twentieth-century play, which still affects us today thanks to two interpreters: a poet (Hölderlin) and a philosopher (Hegel), whose influential readings have irremediably shaped the way later authors experienced the play. The “modern” *Antigone* would have been different without Hegel and Hölderlin, and “the philosophical explorations of the Hegelian tradition might have also acquired a different orientation without *Antigone*”.¹²

Contemporary to Hegel, Hölderlin wrote his highly innovative translation of the ancient Greek tragedy in 1804. This translation represents a crucial step towards the current interpretative model of *Antigone* as an icon of radical resistance and it is a fundamental political and linguistic document: it was used as a libretto for Carl Orff’s 1949 opera *Antigonae* – written under the

Nazi regime and initially financed by the Reich – and it was the model-translation for Brecht's own interpretation of the play.¹³

Hölderlin's translation of *Antigone* has been notoriously characterized for its extreme radicalism. Scholars have identified many errors and a striking philological inaccuracy.¹⁴ Hölderlin's command of Greek was indeed "far from perfect" and he worked with defective editions. To Goethe and to Schiller, Hölderlin's treatment of the Greek text gave palpable evidence of mental collapse, which the poet endured between 1804 to his death in 1843 – most likely heightened by the negative reception of his translations of both *Antigone* and *Oedipus der Tyrann*, criticized by his contemporaries.¹⁵

The rediscovery of the long neglected poet started at the beginning of the twentieth century. The first complete edition of Hölderlin's *Sämtliche Werke* was published by Norbert von Hellingrath in six volumes between 1913 and 1923. This publication represents a decisive turning point in the reception of Hölderlin's works: they were not considered anymore as the product of a "savage" mind but rather the achievement of a unique poet and writer. Since then, different editions of Hölderlin's works have appeared,¹⁶ and critics praised the Romantic poet, considered patriotically as exemplary of German honour and loyalty, the "purest" of poets.¹⁷ The *Antigone* in the translation by Hölderlin was performed for the first time after its publication in Zurich in 1919 and in Darmstadt in 1923.¹⁸

Yet it was in Nazi Germany that Sophocles' *Antigone* became the most popular classical work, performed 150 times between 1939 and 1944.¹⁹ As the war raged on, *Antigone* significantly proclaimed "I was born to join in love and not in hate".²⁰ The Sophoclean tragedy became an exemplary model for the new heroic drama favoured by the Nazis, celebrating the idea of sacrifice and noble death for the fatherland; productions emphasized *Antigone's* patriotic loyalty to her family, although they sided with Creon, representative of the principle of the state.

The success of *Antigone* in the repressive context of Nazi Germany might seem at odds with the political themes of protest and resistance of the play: how could authors conform *Antigone* to the ideological manipulation imposed by the regime? How is it possible that the *Antigone* was so popular and the authorities did not attempt to stop the proliferation of such a politically charged play? With Romain Rolland's *À l'Antigone éternelle* (1916) and Walter Hasenclever's *Antigone* (1917), the heroine had been established as a figure of pacifism as well as a critical political leader. Yet it is necessary to take into account the long tradition of German Classicism and cultural identification of Germany with ancient Greece started with Winckelmann.²¹ Hitler himself was a Philhellene and in his propagandistic book *Mein Kampf* he had proclaimed Greece as universal cultural model, epitome of European civilization and racial kin, thus merging philhellenism with nationalism and promoting the identification of the Germans with the idealized people of ancient Greece.²²

The combination of Hellenism and Germanism can be traced back to Hölderlin's translation of Sophocles' *Antigone*. Hölderlin's translation of Sophocles' *Antigone* integrates the Dionysiac, Hellenic element with the German, Apollonian character, in order to clarify and render intelligible the Greek *pathos* to the German, more rational, sensibility.²³ Hölderlin's emphasis on the similarities between German and Greek cultures precisely served the Nazi cause to reinforce nationalistic propaganda during the war.

In his *Notes to Antigone*, Hölderlin emphasizes that tragedy emerges at times of revolution in human thinking and feeling, of "patriotic reversal" (*vaterländische Umkehr*).²⁴ Tragedy, as well as history, is built, from the beginning to the end, on a series of dialectic oppositions, each generating a dramatic revaluation of moral values and political power-relations. In Hölderlin's reinterpretation, the opposition between Creon and Antigone is political: Antigone's act is referred to as *Aufstand* ("uprising" or "insurrection"), a politically pregnant word which reveals the revolutionary and political aspiration of his translation.²⁵

Hölderlin's translation is itself the product of years characterized by revolutions: Antigone's rebellion reflects the French Revolution, which is exemplary of a public enactment of such a reversal, and Creon's final manhandling by his servants can be paralleled to the execution of Louis XVI.²⁶ According to Hölderlin, a revolution causes a collision whose outcome is a balanced opposition: as the play ultimately reaches a (Hegelian) synthesis, so revolutions ultimately bring about a political change in the form of government and the establishment of a *republikanische Vernunftsform*.²⁷

The relation between "Antigone's revolution" and "contemporary revolutions" is consolidated by the idea of *Vaterland* ("fatherland", "community"), a sense of patriotic relevance and nationalism. According to Hölderlin, the Germans need to express their national tendency and, at the same time, repress it to give space to the foreign element, the pathos of the Greeks: only by engaging with the alien can modern poetry become "patriotic" (*vaterländisch*) and express the originality and authenticity of the nation itself. These principles guide his own translation of the play which attempts to clarify and render intelligible the Greek spirituality in a process called by Hölderlin "the reversal of all modes and forms of representation".²⁸

The Nazis appropriated Hölderlin's "patriotic" idea of *das Vaterländische*, and transformed the German poet into an example of spiritual leader and patriotic self-sacrifice, thus reinvigorating the idea of a strong and culturally dominant Germany.²⁹ The combination of Greek and German elements was exploited as source of ultranationalist pride, in the effort to preserve German-Western culture against threatening barbarian influences from the East, thus creating a "cultural collective memory" and heritage, directly linked to the classics.³⁰

The performance of Greek tragedies was therefore legitimized and approved in the Nazi period. In particular, *Antigone* became the exemplary model of "heroic drama". The "heroic drama" was a new dramatic form conceptualized in Germany in the 1930s which emphasized ideas of patriotism and self-sacrifice

in order to strengthen the nationalism and unity of Germany in the wake of the imminent war. In his essay “The Immortal Conversation on the Tragic: Dramaturgy as the Law of Nordic Culture” (1937), Rainer Schlösser explained the relevance of Sophocles’ tragedies, exemplary of this “Nordic attitude” of heroism and noble death.³¹ In May 1933, in his speech “Rede vor den deutschen Bühnenleitern”, Goebbels proclaimed the “heroicness” of German art:

Die deutsche Kunst des nächsten Jahrzehnts wird heroisch, wird stählern-romantisch, wird sentimentalitätslos, sachlich, wird national mit großem Pathos, sie wird gemeinsam verpflichtend und bindend sein, oder sie wird nicht sein.³²

On 22 June 1940, Paris surrendered and the victorious German army marched into Berlin on 6 July 1940; the great victory was celebrated by Hitler at the Krolloper in Berlin.³³ In the autumn of 1940, two almost simultaneous productions of *Antigone* were performed in Berlin and Vienna.³⁴ The 1940-1941 theatrical season opened in Berlin with Karlheinz Stroux’s *Antigone*, which premiered on 3 September 1940 at the *Berliner Staatliches Schauspielhaus*, where the Tieck/Mendelssohn production had been shown multiple times. Stroux relied on Roman Woerner’s translation which facilitated the understanding of the text and contributed to render it accessible to the public – by contrast with Hölderlin’s obscure translation.

Karlheinz Stroux’s reading of the play did not follow the standard “interpretation” imposed by the Nazis but transgressed and contradicted the dominant ideology. Rather than classical Greece, the stage designs reminded critics of an oriental or pre-Hellenic culture. Antigone was interpreted by Marianne Hoppe and was addressed and presented as Greek, whereas Creon, interpreted by Walter Frank, was dressed as an Oriental king. The racial kinship was inverted: Antigone, a female, was presented as the Aryan-Greek model and Creon, the ruler, as a barbarian.³⁵ Although critics maintained that “the tragedy does not correspond to the standards of the sacrosanct idea of the state”,³⁶ the classical

subject matter, the mystic stage and stylized acting did not prompt a direct identification with the story; rather they allowed the author to discuss indirectly contemporary political issues, while avoiding censorship.

Particularly resonant was the *Antigone* directed in Vienna in 1940 by Lothar Müthel, followed by other five performances in Frankfurt (1941), Leipzig (1942), Vienna (1943), Göttingen (1944) and Stuttgart (1944). In correspondence with the centenary of the poet's death, on 7 June 1943, patriotic celebrations occurred across Germany, *Antigone* was performed in Vienna and the Hölderlin society was founded in Stuttgart. Goebbels was appointed "honorary patron of the Society" and Hitler ordered to place "a commemorative wreath ... in his name on Hölderlin's grave in Tübingen."³⁷ *Antigone* was even performed in 1944, a few months before Goebbels ordered the closure of all theatres. In occasion of the 1944 production of *Antigone* in Stuttgart, a newspaper wrote that "two and a half thousand years of Western culture are now preserved and defended by *Herzland Europa*".³⁸

Therefore, although the potential subversive character of Antigone's rebellion, which emerges for example in Stroux's reading of the play, *Antigone* was exploited and mis-interpreted by the Nazis, who relied upon Hölderlin's "patriotic" and "heroic" ideas of fatherland. Through the Nazis' reading, Hölderlin gained powerful ideological resonance and became a nationalist icon of German Nazism. Brecht speaks in his *Arbeitsjournal* of "the nationalistic element intolerable to us", imposed by Hitler in the reading of German poets such as Schiller and Hölderlin.³⁹ Hölderlin's translation of the ancient play was recommended by Brecht's collaborator Caspar Neher who had watched in Hamburg the first post-war production of *Antigone* in the translation of the German poet (1946).⁴⁰ This production received particularly positive responses by the critics, who claimed that "Hölderlin is the more Greek of all", and intended to convey the "turmoil, the political, the republican, the revolutionary, which Hölderlin always saw in *Antigone*".⁴¹

In using Hölderlin's translation but developing a radically different reading, Brecht opposed the Nazis' use of Hölderlin's play as the epitome of the *vaterlandisch*, "a way of imagining the world from a nationalistic perspective".⁴² The indeed opposite appropriation of the play by Brecht reveals the pliability of the *Antigone* narrative and is paradigmatic of the politicizing of the myth.

3 BRECHT AND *ANTIGONE*

Brecht's version draws closely on Sophocles' text, but transforms the Greek narrative in an analysis of modern class struggle. Brecht explicitly challenges the nationalistic uses of the Sophoclean play which he felt incompatible with the complexities of post-war Germany. Although appropriated by the Nazis during the war for its nationalistic appeal, the text also responded to Brecht's desire to oppose to the classical reading of the play, and to distance himself from the purely classical-humanist and "bourgeois" interest in Greek tragedy.

As he explains in the preface to his own *Modellbuch*,⁴³ Brecht avoided an easy identification of the conflict with one between the individual and the (Nazi) totalitarian regime. He refused to equate Antigone with German resistance fighters who fought against the Nazis; nor could *Antigone* be interpreted as a "moral play" or as representative of religion, humanity, or the individual in relation to the state.⁴⁴ As he suggests in the preface of the *Antigonemodell*, the choice of the material relied both on the possibility to raise interesting formal problems through the ancient play and on its political relevance.⁴⁵

The focus of the play shifts from the conflict between the individual and the state to the disintegration of the society-*polis* and the "scattering of destruction" left by war. Brecht's play shows that wars are determined by questions of profit and imperialistic greed, thus drawing an explicit parallel with the Second World War. Creon is a corrupt, imperialistic tyrant, leading an aggressive war against Argos to control its mines. His power is maintained

through violence and an aggressive policy, justified by a rhetoric of honour and race. In his reinterpretation, Brecht emphasizes the violence implicated in both the ruling class, including the wealthy chorus of elders, and Antigone, who loses her dominant role: she is presented as a privileged upper class woman who has also been complicit to Creon's crimes.⁴⁶ The heroine merely serves to throw into relief Creon, addressed by his lackeys as "mein Führer", and his repressive government dominated by thievery and exploitation.

The Sophoclean catastrophe thus becomes, in Brecht's reinterpretation, an allegory of the decline of the Third Reich and National Socialism, as well as an analysis of society's mechanisms. The emphasis on violence and destructions provoked by war demonstrates Brecht's self-conscious attempt to reflect upon the disaster of the recent war and to explore issues of responsibility – collaboration and resistance – during the years of the Second World War.

Through his reworking of the Sophoclean play Brecht aims to awaken the critical spirit of his audience: the play becomes a pretext to reflect upon the recent past and to remember that past. Issues of memory recur throughout the play: even the title, *The Antigone of Sophocles after Hölderlin's translation adapted for the stage by Brecht*, represents an act of remembrance and links Brecht's name with Sophocles' and Hölderlin's.⁴⁷

In the *parodos* of Brecht's *Antigone*, the chorus of Theban elders celebrates the victory over Argos and encourages the people to forget the recent war:

Und nach dem Kriege hier
Macht die Vergessenheit aus!
In alle Göttertempel
Mit Chören die Nacht durch
Kommt her! Und, Thebe, die Bloße im Lorbeerschurz,
Erschütternd, herrsche der Bacchusregen!⁴⁸

The "drink of oblivion" proffered by Bacchus allows the people, thirsting for peace, to rejoice in the illusory celebrations and to forget about the deaths and destructions caused by the war.

However, such a call for forgetting is a cover up manipulated by Creon in order to camouflage the reality: the much praised victory is in fact a lie because the war is not over. The eagerness to *forget* is opposed to Antigone's determination to *remember* the past: the heroine insists that it is important to remember the disasters of the past in order to avoid their repetition in the future. In the first scene of the play, Antigone disapproves of her sister Ismene: for her, the tragedy of their brothers' death is already "a yesterday thing".⁴⁹

On the one hand, Brecht accuses the spectators of complicity, and his *Antigone* becomes an indictment to those people who wished to forget the past and to those "ordinary" Germans who failed to act under Hitler's regime and chose not to see, giving tacit consent to his crimes; on the other, he questions the validity of an Antigone-like-act and -death in the context of Berlin 1945. Brecht himself did not "act" but decided to flee Germany rather than staying and facing certain death. He was watching the events from a distance, during his exile.⁵⁰

The final lesson offered by Brecht's play is indeed nihilistic and pessimistic: in the original, the chorus praise wisdom, which man can achieve though self-knowledge with old age and through submission to the gods,⁵¹ in the modern version instead, the fall of Thebes could have been avoided and it is presented as the result of a conscious, self-destructive choice. It is human greed and lust which ultimately transform man in a "monster" to himself, incapable of becoming "become wise" even in old age.⁵²

Brecht's tragedy teaches that man will repeat the same errors, reiterated in the updated version of the story: unless man remembers the past, the sacrifice of innumerable Antigones – or German resistance fighters – will be useless. Brecht appropriates the Antigone story as political instrument to reflect upon human actions and, more precisely, upon the "monstrous" actions and choices enacted by each single individual during the tragic years of the Second World War. Once more, classics serve as a platform to comment upon past and present events, and to question issues of moral choice and responsibility.

The influence of Brecht's play extends beyond its immediate impact. His version is as important as the original for the creation of later, politicized *Antigones* and showed the way to other adaptations that reflected on political issues of dissent and resistance.

4 CONCLUSIONS

The twentieth-century reception of Sophocles' *Antigone* shows how a work of art can be re-interpreted and "remembered" in different ways in order to fulfill a certain political agenda and propaganda. It is not only the past itself that matters, but the ways in which this past is consciously re-interpreted and exploited to remember and shape contemporary events. *Antigone* still matters today because of the chain of political reinterpretations that has helped authors and audiences to remember and reflect upon the present through the powerful voices of heroes of the past.

The "uses and abuses" of Hölderlin's version are exemplary of the different ways of remembering the past through a work of art and of the distorting ways of using classics during totalitarianisms.⁵³ The play was then re-used by Brecht for different purposes: through his adaptation of *Antigone*, Brecht hoped to re-awaken the critical thinking of his audience and to provide them with the instruments necessary to unveil the workings of ideology and dictatorships. It is questionable whether these and other *Antigones* anchored to the history of the twentieth century have contributed to effectively instigate a political change and sentiments of revolt or nationalism in their audiences. Indeed, it is undeniable that the political directions taken by the play in the last century have underscored the play's relevance and granted its endurance to the present day.

The play's reception in this century proves the great political potentiality and versatility of a play like *Antigone*, adapted and staged in correspondence with important historical and political events. The political aspect, already present in the archetypal figure of a woman who, alone, defies the authority of

the State, has been uncovered by playwrights and directors who have demonstrated that the *Antigone* of Sophocles is appropriate not only to describe situations as they occurred in the twentieth century, but it belongs to any time and place, as John Kani acknowledges:

Antigone addresses itself to any corner of the world where the human spirit is being oppressed, where people sit in jail because of their fight for human dignity, for freedom.⁵⁴

These versions became a sort of “original” in their own right and were able to turn the stage into a place where the distant past could be revived and remembered: theatre and the political use of classics worked as a vehicle for memory.

ABSTRACT

Le (mis)interpretazioni di *Antigone* nell'Europa del ventesimo secolo: Memoria, Politica e Resistenza

In questo articolo si propone un'analisi del processo storico che ha portato alla concettualizzazione dell'*Antigone* di Sofocle come opera politica attraverso l'analisi della sua ricezione in Europa nel ventesimo secolo. Mi concentrerò in particolare sulla traduzione di Friedrich Hölderlin (1804), che rappresenta una delle prime testimonianze post-rivoluzionarie della politicizzazione della storia di *Antigone*: è quindi particolarmente interessante in quanto fornisce un contesto per le interpretazioni del mito da parte di Bertolt Brecht e di altri autori del ventesimo secolo e rappresenta un passo cruciale verso l'attuale modello interpretativo di *Antigone* come icona di dissenso e resistenza radicale. Appropriata sia dal regime nazista che da fazioni della Resistenza, l'*Antigone* di Hölderlin fu sfruttata come documento politico e sovversivo, e come icona di una tradizione classica nazionalista. Questo resoconto della ricezione politica dell'*Antigone* di Sofocle nel ventesimo secolo, contribuirà a far luce sul clima ideologico che ha prodotto un così grande numero di interpretazioni dell'opera antica, nonché sulle ragioni della sua pertinenza alle condizioni socio-politiche di questo secolo.

PAROLE CHIAVE

Antigone, Ricezione, Politicizzazione, Brecht, Hölderlin, Sofocle.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATTFIELD, N. Re-staging the Welttheater: A Critical View of Carl Orff's *Antigonae* and *Oedipus der Tyrann*. In: BROWN, P.; OGRAJENŠEK, S. (Eds.). **Ancient Drama in Music for the Modern Stage**. Oxford: Oxford University Press, 2010. p. 340-367.
- BILLINGS, J. Greek Tragedy and vaterländische Dichtkunst. In: KORTLÄNDER, K.; SINGH, S. (Eds.). **Das Fremde im Eigensten: Die Funktion von Übersetzungen im Prozess der deutschen Nationenbildung**. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2011. p. 9-22.
- _____. **Genealogy of the Tragic: Greek Tragedy and German Philosophy**. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2014.
- BRECHT, B. **Die Antigone des Sophokles. Bertolt Brecht Materialien [Zusammengestellt von Werner Hecht]**. HECHT, W. (Ed.). Berlin: Suhrkamp, 1977.
- _____. **Die Antigone des Sophokles, Herausgegeben von Werner Hecht**. HECHT, W. (Ed.). Berlin: Suhrkamp, 1988.
- _____. **Collected Plays: Eight (The Antigone of Sophocles, The Days of the Commune, Turandot or the Whitewashers' Congress)**. KUHN, T.; CONSTANTINE, D. (Eds.). London: Methuen, 2003.
- BROWN, T. Brecht's Thievery. In: LEY, R. et al. (Eds.). **Perspectives and Personalities. Studies in Modern German Literature, Honoring Claude Hill**. Heidelberg: Winter, 1978. p. 70-88.
- CAIRNS, D. **Sophocles' Antigone**. London: Bloomsbury Academic, 2016.
- CASTELLARI, M. La presenza di Hölderlin nell'*Antigone* di Brecht. In: CERCIGNANI, F. (Ed.). **Studia Theodisca**, n. xi, 2011. p. 143-182.
- FIORETOS, A. Color Red. Hölderlin and Translation. In: FIORETOS, A. (Ed.). **The Solid Letter. Readings of Friedrich Hölderlin**. Stanford: Stanford University Press, 1999. p. 269-287.
- FISHER-LICHTE, E. Resurrecting Ancient Greece in Nazi Germany: The *Oresteia* as Part of the Olympic Games in 1936. In: REVERMANN, M.; WILSON, P. (Eds.). **Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin**. Oxford: Oxford University Press, 2008. p. 480-498.
- _____. **Performances of Greek Tragedies and Cultural Identity in Germany since 1800**. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- FLASHAR, H. Inszenierung der Antike: **das griechische Drama auf der Bühne**. Munich: C. H. Berck, 2009.
- FLEMING, K. The Use and Abuse of Antiquity: The Politics and Morality of Appropriation. In: MARTINDALE, C.; THOMAS, R. F. (Eds.). **Classics and the Uses of Reception**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2006. p. 127-137.

- FRADINGER, M. *Antigonas: On the Uses of Tragedy*. In CHANTER, T.; KIRKLAND, S. D. (Eds.). **The Returns of Antigone: Interdisciplinary Essays**. New York: State University of New York Press, 2014. p. 223-240.
- FUGARD, A. *Antigone in Africa*. In: MCDONALD, M.; WALTON, J. M. (Eds.). **Amid our Troubles: Irish Versions of Greek Tragedy**. London: Methuen, 2002. p. 128-147.
- GASKILL, H. Reviewed Work: *Hölderlin's Sophocles: Oedipus and Antigone* by David Constantine. **Translation and Literature**, v. 2, n. 11, 2002. p. 270-278. Available at: <<http://www.jstor.org.ezproxy.is.ed.ac.uk/stable/40340157>>. Accessed on: 12 Jan. 2016, 14:28:28.
- GOLDHILL, S. **Sophocles and the Language of Tragedy**. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- HEGEL, G.W.F. **Lectures on the History of Philosophy, 1825-6, vol. II**. BROWN, R.F. (Ed.). Oxford: Oxford University Press, 2006.
- HÖLDERLIN, F. Antigonä. Anmerkungen zur Antigonä. In: BERTAUX, P. (Ed.). **Werke, Briefe, Dokumente**. Munich: Winkler, 1963. p. 625-676.
- _____. **Hölderlin's Sophocles: Oedipus & Antigone**. CONSTANTINE, D. (Tr.). Northumberland: Bloodaxe Books, 2001.
- LOHSE, G. Zwei Antigone-Aufführungen des Jahres 1940 in Berlin und Wien. In: LOHSE, G.; MALATRAIT, S. (Eds.). **Die griechische Tragödie und ihre Aktualisierung in der Moderne**. Munich and Leipzig: K. G. Saur Verlag, 2006.
- LOUTH, C. **Hölderlin and the Dynamics of Translation**. Oxford: Legenda, 1998.
- MARTINDALE, C. Reception – A New Humanism? Receptivity, Pedagogy, the Transhistorical. **Classical Receptions Journal**, vol. 5, n. 2, 2013. p. 169-183.
- MEE, H.P.; FOLEY, E.B. (Eds.). **Antigone on the Contemporary World Stage**. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- MICHELAKIS, P. Performance Reception: Canonization and Periodization. In: HARDWICK, L.; STRAY, C. (Eds.). **A Companion to Classical Receptions**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2008. p. 219-228.
- MORAIS, C. HARDWICK, L.; SILVA, M.F.S. (Eds.). **Portrayals of Antigone in Portugal: 20th and 21st Century Rewritings of the Antigone Myth**. Leiden: Brill, 2017.
- PAOLUCCI, A.; H. **Hegel on Tragedy**. New York: Harper, 1962.
- PFAU, T. **Friedrich Hölderlin. Essays and Letters on Theory**. New York: SUNY Press, 1988.
- PÖGGELER, O. **Schicksal und Geschichte, Antigone im Spiegel der Deutungen und Gestaltungen seit Hegel und Hölderlin**. Munich: Fink, 2004.

- REVERMANN, M. Brechtian Choralitv. In: BILLINGS J. , BUDELMANN, F.; MACHINTOSH, F. (Eds.). **Choruses, Ancient and Modern**. Oxford: Oxford University Press, 2013. p. 152-169.
- RORRISON, H. ; WILLET, J. (Eds.). **Bertolt Brecht Journals**. New York: Routledge, 1993.
- SAVAGE, R.I. **Hölderlin After the Catastrophe: Heidegger, Adorno, Brecht**. Rochester NY: Camden House, 2008.
- SOPHOCLES. **The Theban Plays**. AHRENSDORF, P. J.; PANGLE, T.L. (Eds. and Tr.). Ithaca, New York, and London: Cornell University Press, 2014.
- STEINER, G. **Antigones**. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1984.
- TAXIDOU, O. Machines and Models for Modern Tragedy, Brecht / Berlau, Antigone-Model 1948. In: FLESKI, R. (Ed.). **Rethinking Tragedy**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008. p. 241-262.
- THOMAS, R.F. **Virgil and the Augustan Reception**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- UNGER, R. **Friedrich Hölderlin**. Boston: Twayne, 1984.
- WILMER, S.E.; ZUKAUSKAITE, A. (Eds.). **Interrogating Antigone in Post-Modern Philosophy and Criticism**. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- WINCKELMANN, J.J. **Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks**. Fusseli, H. (Tr.). London: A. Millar, 1765.
- ZIOLKOWSKI, T. The Fragmented Text: The Classics and Postwar European Literature. **International Journal of the Classical Tradition**, v. 4, n. 6, 2000. p. 549-562.

¹ FUGARD, 2002, p. 13.

² According to Hegel, *Antigone* is “the most excellent and satisfying work of art.”, see PAOLUCCI, 1962, p. 73.

³ See WILMER and ZUKAUSKAITE, 2010, p. 1. An essential reference source for the study of *Antigone*'s reception in twentieth-century Europe is FLAHSAR, 2009, as well as STEINER, 1984; FISCHER-LICHTE, 2017, p. 143-182; MORAIS, HARDWICK, and SILVA, 2017; see also the section on reception in CAIRNS, 2016, p. 115-154.

⁴ MARTINDALE, 2013, p. 173, or what STEINER, 1984, p. 138, calls “specific universals transformative across the ages.”

⁵ FRADINGER, 2014, p. 224. The question “Why a hundred ‘Antigones’ after Sophocles?”, asked by STEINER, 1984, p. 12, continues to be relevant.

⁶ Jean Anouilh's play was performed during the German occupation of France and then in a radically changed climate after the liberation in September 1944; it was restaged 645 times until 1945, FLASHAR, 2009, p. 173. Bertolt Brecht's *Antigone*, first performed in 1948, opens with a contemporary Prologue set in Berlin in the closing hours of the war, in April 1945, as two nameless sister find out that their deserter brother has been hanged. Athol Fugard's *The Island*, written during the apartheid in South Africa, was first performed in Cape Town in 1973; Seamus Heaney's *The Burial at Thebes* was commissioned to mark the centenary of the Abbey Theatre in Dublin in 2004.

⁷ See essays on *Antigone on the Contemporary World Stage*, MEE; FOLEY, 2011.

⁸ The abuse and misappropriation of antiquity by twentieth-century totalitarian regimes has been widely explored. See ZIOLKOWSKI, 1993; THOMAS, 2001; FLEMING, 2006. On the misappropriations of *Antigone*, see FLASHAR, 2009, p. 159-175; CASTELLARI, 2011, p. 158; FISCHER-LICHTE, 2017, p. 166-182.

⁹ FISCHER-LICHTE, 2017, p. 169. Hegel's reading of the play was also fundamental in setting the “appropriateness” of *Antigone* for the Nazi regime; he claimed that “all educated people, and we Germans in particular, feel at home when we speak of Greece”, HEGEL, 2006, p. 9.

¹⁰ For an overview of the “philosophical” readings of the play, not only by Hölderlin and Hegel but also by Kierkegaard, Heidegger, Lacan, Irigaray and Butler, see CAIRNS, 2016, p. 122-132. See also BILLINGS, 2014.

¹¹ Before the feminist and political reading of Sophocles' *Antigone* was established, eighteenth century adaptations of the play accentuated the romantic relation and desperate love between Antigone and her betrothed. See STEINER, 1984, p. 154-155.

¹² MICHELAKIS, 2008, p. 222.

¹³ ATTFIELD, 2010, p. 345.

¹⁴ See STEINER, 1984, p. 84; GASKILL, 2002, p. 271; PÖGGELER, 2004, p. 82-83.

¹⁵ STEINER, 1984, p. 67; FIORETOS, 1999, p. 227.

¹⁶ For example: the edition by Beißner and Beck, in 8 volumes (1943-85, Stuttgart), as well as the edition by Bertaux (1963), Sattler et al. (1975-, planned in 20 vol., Frankfurt), Mieth (1970, Berlin/Weimar, Darmstadt, 2 vol.) and the edition and translation by Hamburger (1966).

¹⁷ See FLASHAR, 2009, p. 167.

¹⁸ See FLASHAR, 2009, p. 139.

¹⁹ See LOHSE, 2006, p. 151; FISCHER-LICHTE, 2017, p. 168. STEINER, 1984, p. 108, refers to the years 1943 and 1944 as a period of “Antigone-fever”.

²⁰ SOPHOCLES, 2014, p. 523.

²¹ In his *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks* (1765), Winckelmann had proclaimed the greatness of the Greeks and the necessity to imitate the ancients.

²² See FISCHER-LICHTE, 2010, p. 339. Hitler himself famously displayed an interest in particular aspects of the Greek world. Critics have noted that Greek precedents and influence are invoked frequently in his *Mein Kampf* and *Table Talk*, see FLEMING, 2006, p. 133; FISCHER-LICHTE, 2017, p. 143-165.

²³ See remarks in the letter to Bohlendorff (4 December 1801), HÖLDERLIN, 1963, p. 788-789.

²⁴ HÖLDERLIN, 1963, p. 675. On the concept of *vaterländischer Umkehr* see BILLINGS, 2011, p. 19-22. For Hölderlin's *Notes to Antigone* see HÖLDERLIN, 1963. For an English translation of the notes on *Oedipus* and *Antigone* see PFAU, 1988, p. 101-106; HÖLDERLIN, 2001, p. 113-118. See also remarks in PÖGGELER, 2004, p. 84-102.

²⁵ HÖLDERLIN, 2001, p. 73.

²⁶ According to UNGER, 1984, p. 2, Hölderlin showed “a growing interest in and enthusiasm for the intellectual and political ideals of the French Revolution”, expressed through his poetry and especially the Hymns to the *Ideals of Mankind*. LOUTH, 1998, p. 155, remarks that Hölderlin’s present is “determined by the French revolution and by Greek antiquity.” As STEINER, 1984, p. 81, observes, this virtual manhandling is a motif entirely invented by Hölderlin.

²⁷ HÖLDERLIN, 1963, p. 676.

²⁸ PFAU, 1988, p. 114.

²⁹ FLASHAR, 2009, p. 141.

³⁰ See ZIOLKOWSKI, 2000, p. 555; FLASHAR, 2009, p. 164.

³¹ See FISCHER-LICHTE, 2017, p. 167.

³² Quoted in LOHSE, 2006, p. 160.

³³ On the historical context, see LOHSE, 2006, p. 152-153.

³⁴ On these productions of *Antigone*, see LOHSE, 2006, p. 151-186; FLASHAR, 2009, p. 165-168. On Stroux’s *Antigone* see FISCHER-LICHTE, 2017, p. 171-179.

³⁵ See FISCHER-LICHTE, 2017, p. 177.

³⁶ FISCHER-LICHTE, 2017, p. 176.

³⁷ SAVAGE, 2008, p. 5. In this occasion, patriotic celebration occurred across Germany and a special edition of Hölderlin’s poems was prepared by Beißner.

³⁸ Trans. From FLASHAR, 2009, p. 165.

³⁹ Trans. RORRISON; WILLETT, 1993, p. 306.

⁴⁰ On this production see CASTELLARI, 2011, p. 156-157. See remarks in BRECHT, 1988, p. 12: “Auf Rat von Cas nehme ich die Hölderlinische Übertragung, die wenig oder nicht gespielt wird”. Brecht was not aware of the theatrical success of the play during the Nazi period; see FLASHAR, 2009, p. 141; FISCHER-LICHTE, 2017, p. 166-182.

⁴¹ FISCHER-LICHTE, 2017, p. 187.

⁴² GOLDHILL, 2012, p. 151.

⁴³ The *Antigonemodell 1948* opens with a programmatic foreword it includes drawings by Neher, a sequence of images from the scene photographed by Ruth Berlau in 1948, with captions in hexameters (the so called *Brückemerse*, which form the *Antigone-Legende*), notes by Brecht and the full text of *Antigone*. In addition, the *Modellbuch* explains Brecht’s and Neher’s choices for the setting, costumes, way of acting and moving of the performers. See BRECHT, 1988, p. 47-55.

⁴⁴ BRECHT, 1988, p. 48: “die große Figur des Widerstands im antiken Drama repräsentiert nicht die Kämpfer des deutschen Widerstands, die uns am bedeutendsten erscheinen müssen”.

⁴⁵ BRECHT, 1988, p. 48: “Für das vorliegende theatralische Unternehmen wurde das Antigonedrama ausgewählt, weil es stofflich eine gewisse Aktualität erlangen konnte und formal interessante Aufgaben stellte.”

⁴⁶ On Brecht’s use of the chorus, see REVERMANN, 2013.

⁴⁷ On the implications and problems of citation raised in this title, which allows Brecht to avoid plagiarism, see SAVAGE, 2006, p. 153-155; TAXIDOU, 2008, p. 245. On Brecht’s “thievery”, see BROWN, 1978.

⁴⁸ BRECHT, 1977, p. 19; for an English translation, see BRECHT, 2003, p. 12.

⁴⁹ BRECHT, 2003, p. 12. For the original, see BRECHT, 1977, p. 18: “Schon ist er dir Gestriges”.

⁵⁰ Brecht, forced to leave his homeland when Hitler came to power because of his communist affiliation, returned to Europe in October 1947 after years of exile spent in Scandinavia and in the United States.

⁵¹ SOPHOCLES, *Antigone*, 1348-1353.

⁵² In the first line of the second *stasimon* (SOPHOCLES, *Antigone*, 332), the Sophoclean choral ode defines “many things” as δεινότερον; the adjective *deinos* means “formidable”, in the ambivalent connotation of “clever, marvellous” but also “fearful, terrible”. Brecht renders the Greek *deina* with the German *ungeheuer* which points exclusively to the “monstrosity” of man.

⁵³ I borrow the formulation “uses and abuses” from FLEMING, 2006.

⁵⁴ John Kani collaborated with Athol Fugard in the South-African production of *Antigone* entitled *The Island*. Here, John Kani in an interview with Martin Phillips in Feb. 2000, quoted in MEE; FOLEY, 2011, p. 6.

Significado e estrutura do argumento do terceiro homem no *Parmênides* de Platão

Guilherme da Costa Assunção Cecílio

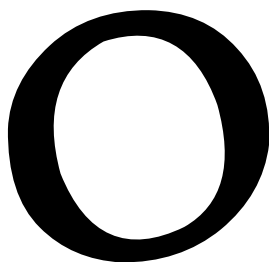
RESUMO

O argumento do terceiro homem presente no *Parmênides* constitui uma formidável objeção à teoria das ideias, à qual Platão não apresentou resposta explícita. Na primeira parte deste trabalho, trataremos brevemente da cronologia dos diálogos platônicos, procurando situar o *Parmênides* numa ordenação pelo menos plausível. Em seguida, analisaremos detalhadamente o argumento do terceiro homem, tal como se encontra redigido no *Parmênides*. Apreciaremos também o significado dessa objeção quando considerada sob o prisma da função causal das ideias.

PALAVRAS-CHAVE

Teoria das Ideias; *Parmênides*; argumento do terceiro homem; autopredicação; causalidade.

SUBMISSÃO 29 set. 2017 | PUBLICAÇÃO 21 dez. 2017



1 INTRODUÇÃO

Parmênides é provavelmente o mais enigmático dos diálogos platônicos. A primeira parte da obra consiste no colóquio entre o célebre eleata e um Sócrates ainda bastante jovem; esse propõe e procura defender a teoria ontológica que viemos a conhecer sob o rótulo de teoria das ideias,¹ à qual, entretanto, Parmênides move uma cerradíssima crítica.

As objeções contra aquela que veio a ser a mais célebre das doutrinas de Platão são tantas e tão graves que não deixa de surpreender quando Parmênides subitamente interrompe o curso de sua demolidora crítica para encorajar o seu jovem interlocutor:

Entretanto, Sócrates, disse Parmênides, se alguém, por outro lado, ao atentar para todas as coisas mencionadas há pouco e para outras desse tipo, não admitir que haja formas dos seres e não separar uma forma de cada coisa uma, nem sequer terá para onde voltar o pensamento, uma vez que não admitirá haver uma ideia sempre a mesma de cada um dos seres, e assim arruinará absolutamente o poder do dialogar. Parece-me, seguramente, estar ciente, e muito, de tal coisa.

Dizes a verdade, disse ele.

Que farás então da filosofia? Para onde te voltarás, sendo estas coisas desconhecidas?

Acho que não vejo bem, pelo menos no presente.

É que, Sócrates, disse ele, tentas cedo demais antes de te exercitares [γυμνασθῆναι], separar um belo e um justo e um bem e cada coisa uma dentre as formas. Pois me dei conta disso bem recentemente, ouvindo-te aqui dialogar com Aristóteles aqui presente. Pois fica sabendo que, realmente, é belo e divino esse ardor que lanças sobre os argumentos. Mas esforça-te e exercita-te [γύμνασαι] mais, enquanto ainda és jovem, por meio disso que, pela maioria, é tido como inútil e chamado de tagarelice. Se não, a verdade te escapará.²

A passagem citada marca uma importante divisão no diálogo; a partir desse ponto, a obra muda de feição, consistindo então numa longa e árida demonstração do tipo de exercício –

γυμνασία – que Parmênides sugerira como método para alcançar a verdade. O sentido de tal γυμνασία é, porém, tão ou mais abstruso quanto a crítica à teoria das ideias que ocupa a primeira parte do diálogo.

Sendo assim, não são poucos os desafios que a obra impõe ao exegeta. Apesar das muitas e sérias dificuldades, uma seção do diálogo tem praticamente monopolizado a atenção da crítica contemporânea, a saber, a passagem que contém o argumento do terceiro homem.³ Esse argumento, cuja denominação nos foi legada por Aristóteles,⁴ refere-se a uma determinada espécie de objeção capaz de suscitar o regresso infinito das ideias platônicas. Há, na verdade, dois argumentos desse tipo no *Parmênides*.⁵ Este trabalho visa examinar justamente um desses argumentos.

Há três tipos de tarefas bem diferentes para o intérprete do terceiro homem. A primeira é procurar compreender bem a estrutura do argumento, e nos ocuparemos aqui dessa questão; a segunda tarefa é avaliar o sentido da aporia, isto é, o peso que essa objeção possa ter para a teoria das ideias, e também a isso dedicaremos nossa atenção; por fim, é possível ainda investigar se tal aporia pode ou não pode ser resolvida, e se a filosofia platônica estaria em condições de apresentar-lhe uma solução; essa questão é, sem dúvida, muito mais complexa, e não será contemplada neste trabalho.

2 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

2.1 CRONOLOGIA E A POSIÇÃO DO *PARMÊNIDES*

O estudioso de Platão não pode deixar de se posicionar diante de algumas questões. Especialmente quem aborda o terceiro homem e o *Parmênides* deve tratar da cronologia dos diálogos, *vexata quaestio*, ainda que o faça de modo marginal.

O advento da estilometria trouxe novas ferramentas ao estudo do *corpus platonicum* cujo valor é dificilmente contestável. Mas, como se sabe, não é possível obter uma ordenação estrita dos diálogos unicamente a partir de dados estilométricos. Alinhamo-nos, portanto, com a tendência geral dos comentadores de

reconhecer três grandes grupos de diálogos, que remetem aos períodos da juventude, maturidade e velhice de Platão.

O *Parmênides* é normalmente considerado uma obra de transição entre a maturidade e a velhice platônica. Determinar, todavia, a sua exata posição relativamente aos diálogos dessas duas fases é uma tarefa muito mais complexa. Não sendo possível recorrer à estilometria em casos como esse, os estudiosos frequentemente socorrem-se de hipóteses doutrinárias para datar os diálogos; a questão doutrinária mais relevante para o *Parmênides* é a crítica à teoria das ideias a que se assiste na primeira parte da obra, *Parmênides* 1.⁶

Embora as ordenações variem um pouco de comentador para comentador, em geral se aceita que o *Parmênides* seja, por um lado, posterior a pelo menos algumas das grandes composições da maturidade de Platão, tais como *República*, *Fédon* e *Banquete*; por outro lado, o diálogo possivelmente antecederia o *Teeteto*, *Sofista*, *Político*, *Timeu*, *Filebo* e *Leis*.

2.2 PARMÊNIDES E A TEORIA DAS IDEIAS

É consensual que o *Parmênides* seja um diálogo de transição entre as obras de maturidade e de velhice, talvez a grande referência para a determinação desses períodos. O consenso, porém, se desfaz quando se trata de apreciar as relações do diálogo com a questão (doutrinária) da teoria das ideias e sua suposta evolução.

Há, de um lado, aqueles que sustentam que Platão jamais renunciou à sua teoria ontológica, a despeito das autocríticas consignadas no *Parmênides*. E há, por outro lado, os que veem nesse diálogo o marco do abandono da concepção das ideias;⁷ esses últimos ainda podem ser subdivididos em dois grupos, a respeito dos quais vale a pena ler o lúdico relato de Constance Meinwald:⁸

A very unhappy story of Plato's career has been increasingly out of fashion in the last half-century. (Though, as is often the case with old fashions, it continued to be followed by people out of the circle of the

trendsetters.) In this most unhappy story, Plato started writing with a gracious compliment to his master. The high literary achievement of the middle-period works coincided with a philosophical high point: a heady and confident time of glorious dogmatism. Then, after a major crisis in which he attacked and actually destroyed the theory that was his masterpiece, Plato spent his last years in extensive critical activity. His now-failing literary powers produced the late dialogues as a record of this barren final period. A second and completely opposite story has been in vogue more recently. [...] This second kind of interpretation, which received perhaps its greatest impetus from Gilbert Ryle, regards the theory of Forms of the middle period as a hopelessly flawed creation, whose hopelessness was realized by Plato himself in the Parmenides. He was then in a position to do some good philosophy in the late period. This story is in a way happier, but the attribution to Plato of a middle theory that can only be nonsense is a problem. [...] Opposite as they are, these stories have something crucial in common: that the Parmenides records Plato's realization of the unviability of a determinate theory of Forms contained in the middle dialogues, and so ushers in a late period whose program would have to be entirely different from that of the middle works.

Mas, atualmente, nenhum desses dois tipos de interpretação é dominante. A própria Meinwald⁹ oferece uma leitura do *Parmênides* que considera as suas críticas como aporias a serem resolvidas, mas que nem por isso implicam a rejeição do cerne da doutrina das ideias.

De nossa parte, cremos que Platão jamais abandonou a teoria das ideias, ou sequer alterou-a a tal ponto que as ideias deixassem de ser entes subsistentes e independentes do homem. É evidente que defender semelhante posição de modo exaustivo redundaria num trabalho árduo e demasiado extenso.

Uma meta mais modesta, mas que contribui para o sucesso desta empresa geral, é mostrar que a aporia do terceiro homem não constitui uma objeção inescapável. Sendo assim, é plausível que Platão não tenha precisado renunciar à sua teoria ontológica, pelo menos no que diz respeito às dificuldades que o terceiro homem lhe opõe. É claro que demonstrar essa tese adequadamente envolve examinar detidamente o *Parmênides*, o que não nos cabe fazer neste momento introdutório. Mas, antes

mesmo de abordarmos o diálogo, é possível apresentar um argumento externo, por assim dizer, em apoio à tese de que essa obra não seja o marco do abandono da doutrina das ideias.

Mesmo que não se lance mão do *Timeu* como contraprova incontrovertível da permanência das ideias no *corpus platonicum*, evitando assim a querela da sua datação, e, por outro lado, deixando de lado a exegese de passagens controversas de diálogos como o *Sofista*, *Filebo* e *Leis*, sem embargo ainda resta um argumento convincente e, o que é melhor, bastante simples.

Dentre os que receberam a obra do filósofo na Antiguidade, jamais houve quem supusesse que Platão tivesse renunciado às ideias. Ademais, o seu maior crítico, Aristóteles, não teria deixado de no-lo relatar, caso isso houvesse ocorrido. De fato, que melhor sinal da falência da teoria que ele tanto criticava do que o abandono da mesma por parte de seu autor?¹⁰

Dito isto, é, contudo, razoável supor algum grau de modificação na concepção das ideias; talvez mais insensato do que supor o abandono da teoria das ideias seja supor que, ao longo duma obra tão vasta, certos aspectos não tenham sido repensados e ajustados. Apreçar, todavia, o alcance dessas alterações excede completamente o escopo deste trabalho.¹¹

2.3 CAUSALIDADE

Cabe ainda uma última consideração de caráter geral. Ao tratar da teoria das ideias, acreditamos ser impossível abrir mão da noção de causa, αἰτία. Efetivamente, neste trabalho faremos largo uso da expressão, fato que demanda uma explicação prévia, para evitarmos uma série de graves mal-entendidos.

Alguns platonistas manifestam certa resistência ao uso desse termo; de certa forma, isso é compreensível, uma vez que, como sabe o estudioso de filosofia antiga, ele é bastante ambíguo. Por um lado, o modo como é entendido nos dias de hoje se restringe, fundamentalmente, ao conceito de causa eficiente, o qual está longe de exprimir toda a valência do termo αἰτία; por outro lado, pode-se argumentar que Platão não possui propriamente uma

teoria das causas, o que só se atingiu com Aristóteles. Sendo assim, argumentam alguns, conviria evitar a problemática expressão.

Nós, pelo contrário, afirmamos que, ao recorrer à noção de causa, o intérprete ganha muito mais do que eventualmente perde. Trata-se, na verdade, dum conceito indispensável para quem lida com a teoria das ideias: de que outro modo, descrever a função das ideias com relação às realidades sensíveis, senão como uma função causal?¹² E não se trata apenas dum recurso exegético, do qual o intérprete lançaria mão como que a despeito da letra do texto: Platão utiliza largamente o termo αἰτία, tratando-se até mesmo dum problema de tradução. Cabem, todavia, algumas ressalvas.

Dizer que as ideias tenham função causal não significa afirmar que Platão tenha explícita e exaustivamente tratado do tema, coisa que, como já referimos, só vem a ocorrer com Aristóteles.

Além disso, impende ressaltar que defender a função causal das ideias não implica, de modo algum, comprometer-se com o êxito completo de tal função. Sendo assim, o que sustentamos é que a teoria das ideias é indissociável de um *esforço* de explicação causal; julgar o sucesso de semelhante esforço é já outra questão, à qual não poderemos nos dedicar aqui.

Sendo assim, a noção de causalidade com que trabalharemos poderia ter por equivalente a noção de “responsabilidade”, que talvez possua a vantagem de indicar o caráter necessário, mas não suficiente, das ideias para a explicação de determinado dado sensível. Assim, por exemplo, a ideia de mesa é um item necessário para explicar uma mesa sensível, mas não suficiente: a explicação completa dessa requer ainda, no mínimo, um agente e um material.

Feitas essas considerações, podemos nos voltar para o nosso objeto de estudo, o argumento do terceiro homem tal como o formulou Platão no *Parmênides*.

3 O ARGUMENTO DO TERCEIRO HOMEM

3.1 RECONSTRUÇÃO DO ARGUMENTO DO TERCEIRO HOMEM

Antes de avaliarmos o peso da objeção do terceiro homem para a filosofia de Platão, é indispensável compreendê-la adequadamente. Leiamos, pois, em primeiro lugar, o trecho relevante do diálogo.

Creio que tu crês que cada forma é uma pelo seguinte: quando algumas coisas, múltiplas, te parecem ser grandes, talvez te pareça, a ti que as olhas todas haver uma certa ideia uma e a mesma em todas; donde acreditas o grande ser um.

Dizes a verdade, disse ele.

Mas... e quanto ao grande mesmo e às outras coisas grandes? Se olhares da mesma maneira, com a alma, para todos esses, não aparecerá, de novo, um grande, um, em virtude do qual é necessário todas aquelas coisas aparecerem como grandes?

Parece que sim.

Logo, uma outra forma de grandeza aparecerá, surgindo ao lado da grandeza mesma e das coisas que desta participam. E, sobre todas essas, aparecerá de novo outra, de modo a, em virtude dela, todas essas serem grandes. E não mais será uma cada uma das tuas formas, mas ilimitadas em quantidade.¹³

Para evidenciar a estrutura lógica do trecho supracitado, valemo-nos do importante estudo de Gregory Vlastos,¹⁴ mas também de contribuições de outros estudiosos. Eis o esquema que propomos:

- (i) O dado de base é uma multiplicidade (indivíduos a, b, c, etc.) que possui determinada propriedade F.
- (ii) “um sobre muitos”:¹⁵ a essa multiplicidade corresponde uma unidade, a ideia F-dade, em virtude da qual a multiplicidade possui a propriedade F.
- (iii) autopredicação: F-dade é F.
- (iv) não identidade: se x possui a propriedade F, x não coincide com Φ , a forma em virtude da qual x possui F.

De acordo com (iii), a própria ideia F-dade é F; logo, ela pode ser o substituto da variável x em (iv), o que impõe a existência de uma nova forma, F-dade₁, que sirva como substituto

da variável Φ . Como $F\text{-dade}_1$ está sujeita à autopredicação, $F\text{-dade}_1$ também pode substituir a variável x na premissa (iv), instaurando-se assim o regresso infinito das formas.

Convém agora cotejarmos a nossa reconstrução do argumento com o texto do “Parmênides”.

Os passos (i) e (ii) encontram correspondência nesta afirmação:

Creio que tu crês que cada forma é uma pelo seguinte: quando algumas coisas, múltiplas, te parecem ser grandes, talvez te pareça, a ti que as olhas todas haver uma certa ideia uma e a mesma em todas; donde acreditas o grande ser um.¹⁶

Nela, está contido o dado de base, isto é, a existência de várias coisas sensíveis que são grandes, ou seja, uma multiplicidade empírica de indivíduos dotados da propriedade F . Tal multiplicidade se explica por referência a “uma certa ideia uma e a mesma”, a ideia de grandeza, ou, em geral, $F\text{-dade}$: trata-se aqui do princípio do “um sobre muitos”.

Quanto à autopredicação, cremos que ela opere no seguinte trecho:

Mas... e quanto ao grande mesmo e às outras coisas grandes? Se olhares da mesma maneira, com a alma, para todos esses, não aparecerá, de novo, um grande, um, em virtude do qual é necessário todas aquelas coisas aparecerem como grandes?¹⁷

Parmênides sugere que o “grande mesmo” ($\alpha\upsilon\tau\acute{o}\ \tau\acute{o}\ \mu\acute{\epsilon}\gamma\alpha$), isto é, a ideia de grandeza, e “as outras coisas grandes” ($\tau\acute{\alpha}\lambda\lambda\alpha\ \tau\acute{\alpha}\ \mu\acute{\epsilon}\gamma\alpha\lambda\alpha$), isto é, a multiplicidade sensível de que se partiu, sejam consideradas “da mesma maneira”, expressão que traduz o advérbio grego $\acute{\omega}\sigma\acute{\alpha}\upsilon\tau\omega\varsigma$: aqui parece residir um sinal da autopredicação.¹⁸ Segundo o que fora há pouco admitido, as coisas sensíveis são grandes; considerar “da mesma maneira” - $\acute{\omega}\sigma\acute{\alpha}\upsilon\tau\omega\varsigma$ - a ideia de grandeza só poderia significar, então, predicar também dela o “grande”, ou seja, a autopredicação.

A autopredicação é ainda mais visível na conclusão do argumento:

Logo, uma outra forma de grandeza aparecerá, surgindo ao lado da grandeza mesma e das coisas que desta participam. E, sobre todas essas, aparecerá de novo outra, de modo a, em virtude dela, todas essas serem¹⁹ grandes. E não mais será uma cada uma das tuas formas, mas ilimitadas em quantidade.²⁰

Na frase “todas essas serem grandes” (ταῦτα πάντα μεγάλα ἔσται), a referência de “todas” patentemente inclui a ideia de grandeza de que se partiu, bem como outras ideias de grandeza derivadas do *regressus*, isto é, afirma-se que as ideias de grandeza são grandes.

Já o princípio de não identidade está apenas implícito em todo o trecho, mas nem por isso ele é menos operante. Bem ao contrário, sobre ele está fundada toda a argumentação: a suposição inicial de que existe uma ideia para dar conta duma multiplicidade que possui a propriedade F está baseada na convicção de que a posse dessa propriedade se explica por referência a um indivíduo, por assim dizer, externo ao grupo de indivíduos caracterizados por F; e quando a própria ideia passa a ser caracterizada por F (autopredicação), a mesma convicção impõe a existência duma nova ideia.

Sendo assim, estamos aptos a concluir que o terceiro homem, tal como ele está redigido no *Parmênides*, contém os princípios que acabamos de expor,²¹ redundando, portanto, na deflagração de séries infinitas de ideias platônicas; isto é, de acordo com as premissas do argumento, cada propriedade F gera o conjunto infinito {F-dade₁, F-dade₂, F-dade₃, ...} onde F-dade é uma variável que representa ideias platônicas.

Antes de avançarmos, convém prestarmos alguns esclarecimentos gerais acerca do terceiro homem e dos princípios que o constituem.

3.2 OBSERVAÇÕES TERMINOLÓGICAS

O famoso princípio da autopredicação é também chamado por alguns de princípio da autoexemplificação.²² Isso reflete a

tentativa, em si mesma correta, de evitar o sabor linguístico da expressão “autopredicação”. De fato, predicação é algo que, a princípio, diz respeito somente à linguagem; mas as ideias não são entes linguísticos, não são predicados que se predicam de si mesmos.²³ Ao contrário, o termo “autoexemplificação” indicaria que se trata de um ente que se autoexemplifica, isto é, manifesta a propriedade a si associada: a beleza exemplifica o belo, etc.

Embora concordemos com tal observação, a autopredicação já é uma expressão consolidada, de modo que preferimos mantê-la, para não acrescentar mais um elemento complicador à discussão.

Analogamente, alguns sugerem que a expressão “não identidade” é infeliz; o melhor nome para o princípio seria “não autoexplicação” (*non-self-explanation*),²⁴ porque o princípio reza que, se um determinado ente x possui a propriedade F , a posse de F *não pode ser explicada* com apelo ao próprio x , sendo preciso um outro ente, ou seja, y , em função do qual x possui F ; em suma, a posse de uma propriedade não se explica por referência ao próprio indivíduo que a possui.

Tal como no caso da autopredicação, mesmo concordando com as ressalvas, preferimos nos ater à terminologia consagrada: nesse caso, o princípio da não identidade.

4 SIGNIFICADO DO REGRESSO INFINITO NO *PARMÊNIDES*

É possível dividir o *Parmênides* em duas partes. A primeira narra o encontro, verdadeiro acontecimento da filosofia nascente, de Zenão, Parmênides e Sócrates, que supostamente teria tido lugar por ocasião da visita dos eleatas a Atenas. A segunda parte contém a série de hipóteses e deduções que a personagem título leva a cabo na companhia dum jovem Aristóteles, homônimo do estagirita.

Parmênides I consiste na apresentação pública duma hipótese ontológica; seu propositor é um jovem promissor, Sócrates, que vê, todavia, sua hipótese ser severamente criticada pelo experiente Parmênides. Trata-se dum momento privilegiado: se é verdade que

o *corpus platonicum* é perpassado pela discussão das ideias, elas sempre surgem *in medias res*, estando tacitamente suposto que os interlocutores já estariam familiarizados com as ideias antes que o diálogo houvesse começado. No *Parmênides*, a teoria das ideias é verdadeiramente apresentada; além disso, os interlocutores são verdadeiros expertos, capazes de discuti-la criticamente.

Embora se trate duma discussão muito breve, quase apressada, pode-se haurir de *Parmênides I* o âmago da teoria das ideias, suas metas e, sobretudo, as aporias a ela relacionadas.

A essência da teoria está presente na primeira intervenção de Parmênides:

Sócrates, disse, quão digno és de ser admirado pelo ardor que tens pelos argumentos! Mas, dize-me: tu mesmo assim fizeste a divisão tal como falas: de um lado certas formas mesmas, de outro as coisas que delas participam [μετέχοντα]? E te parece a semelhança mesma ser algo, separada da semelhança que temos, e também o um e as múltiplas coisas e todas as coisas que há pouco ouviste de Zenão?

Parece-me que sim, disse Sócrates.

Será que também, disse Parmênides, coisas tais como uma certa forma em si e por si do justo, e também do belo, e do bom, e ainda de todas coisas desse tipo?

Sim, disse ele.²⁵

Trata-se duma teoria ontológica que opera uma divisão no real: de um lado, certos entes, as ideias, e de outro, as coisas sensíveis. Essa dicotomia deve ser, porém, nuançada: existe também algum tipo de relação entre os dois polos; como se sabe, Platão expressou tal relação com vários termos, mas o mais célebre de todos é a *participação*, μέθεξις.

Mas dize-me o seguinte: parece-te, como dizes, haver certas formas, em tendo participação [μεταλαμβάνοντα] nas quais essas outras coisas aqui recebem suas denominações? Por exemplo: se têm participação [μεταλαμβάνοντα] na semelhança, as coisas se tornam semelhantes, se na grandeza, grandes, se no belo e na justiça, justas e belas?

Perfeitamente, disse Sócrates.²⁶

Passagens como essa sintetizam bem a razão de ser da hipótese das ideias: visa-se explicar as características das coisas sensíveis, tais como a grandeza, a justiça, etc. Destarte, a teoria das ideias forneceria um fundamento seguro para um dado sensível bruto: as coisas sensíveis são, sim, grandes ou justas, e elas o são porque participam da ideia de grandeza ou da ideia de justiça. Essa nos parece ser uma explicação de tipo causal: é graças às ideias que as coisas sensíveis possuem suas propriedades.²⁷ E semelhante função causal das ideias é também expressa, ainda que resumidamente, em outras passagens do *Parmênides*.²⁸ Dito isso, voltemo-nos para o terceiro homem.

Defendemos que os princípios contidos no argumento do terceiro homem não interagem de modo a produzir qualquer contradição em sentido estrito, como pretendeu Vlastos, mas unicamente um *regressus ad infinitum*. Cabe agora nos determos um pouco mais no significado do regresso. O problema pode ser resumido na seguinte questão: por que ele seria indesejável ou mesmo temível? Vejamos mais uma vez o próprio texto do diálogo.

Creio que tu crês que cada forma é *uma* pelo seguinte: quando algumas coisas, múltiplas, te parecem ser grandes, talvez te pareça, a ti que as olhas todas haver uma certa ideia *uma* e a mesma em todas; donde acreditas o grande ser *um*.

Dizes a verdade, disse ele.

Mas... e quanto ao grande mesmo e às outras coisas grandes? Se olhares da mesma maneira, com a alma, para todos esses, não aparecerá, de novo, um grande, *um*, em virtude do qual é necessário todas aquelas coisas aparecerem como grandes?

Parece que sim.

Logo, uma outra forma de grandeza aparecerá, surgindo ao lado da grandeza mesma e das coisas que desta participam. E, sobre todas essas, aparecerá de novo outra, de modo a, em virtude dela, todas essas parecerem grandes. E não mais será uma cada *uma* das tuas formas, mas ilimitadas em quantidade.²⁹

Mantivemos na citação o grifo proposto pelos tradutores do diálogo nas palavras “um”/“uma”, correspondentes do

numeral εἷς/ μία / ἓν. De fato, a noção de unidade numérica é essencial para o argumento: “não mais será uma cada *uma* das tuas formas, mas ilimitadas em quantidade” é a acusação do velho eleata.

O tema do uno e do múltiplo tem importância capital no platonismo. De algum modo, é essa a questão que resume a teoria das ideias, uma teoria que supõe uma unidade para explicar uma multiplicidade que não é capaz de explicar-se a si mesma. Mas salientar a relevância da questão uno/múltiplo não resolve ainda o problema, se não se der uma explicação do sentido exato dessa polaridade. Em nossa opinião, a única resposta satisfatória tem de se apoiar sobre a noção de causa.

A ideia é de algum modo responsável pela multiplicidade: “um grande, um, em virtude do qual é necessário todas aquelas coisas aparecerem como grandes [...] ([...] εἶν τι [...] μέγα [...] ω || ταῦτα πάντα μεγάλα φαίνεσθαι [...]”. A ideia, a unidade, é aquilo em virtude do que o múltiplo é tal como ele é.

Poder-se-ia levantar aqui uma dificuldade. No trecho citado, atribui-se à ideia de grandeza o poder de fazer as coisas sensíveis “aparecerem [φαίνεσθαι] como grandes”; isto é, a ideia não faria com que a multiplicidade sensível seja grande. Em outros termos, o que se tem *expressis verbis* é uma causalidade um tanto curiosa: tratar-se-ia da causa do conhecer ou do perceber certa característica, *si licet*, duma causalidade epistemológica.

Tal tipo de visão nos parece equivocada. A causalidade que as ideias têm de desempenhar é uma “causalidade ontológica”: as ideias devem ser causa do ser das coisas, e não apenas da percepção do sujeito. Se assim não fosse, chegar-se-ia finalmente aos antípodas do platonismo: as coisas sensíveis já estariam constituídas sem o contributo das ideias, as quais serviriam unicamente para que o sujeito percebesse ou conhecesse o sensível.³⁰

No entanto, não se deve conceder demasiada atenção ao caráter fenomênico do verbo na passagem supracitada; podemos argumentar que o sensível só aparece de determinado modo porque ele é desse modo; e assim ele é em virtude das ideias. A

conclusão do argumento retira qualquer dúvida: “E, sobre todas essas, aparecerá de novo outra, de modo a, em virtude dela, todas essas serem grandes (καὶ ἐπὶ τούτοις αὖ πᾶσιν ἕτερον, ὥ ταῦτα πάντα μεγάλα ἔσται)”.³¹

Dito isso, está aberto o horizonte para a determinação da real natureza e força da aporia do terceiro homem. Não se trata, como defendeu Vlastos em seu artigo de 1954, duma fatal contradição, mas sim dum *regressus ad infinitum*, cujo sentido só se desvela na associação com a noção de causalidade, entendida do modo ora defendido.

O jovem Sócrates acaba de propor a hipótese das ideias, e Parmênides lhe objeta, dentre outras coisas, que ela está enredada num regresso infinito. Sócrates poderia, talvez, dar de ombros, e contra-argumentar que, enquanto for possível explicar determinada característica presente na multiplicidade, por exemplo, a grandeza, pouco lhe importa que haja infinitas formas responsáveis (causalmente) pela grandeza. Se se atentar apenas para o ponto de vista da proposição duma hipótese, o *regressus* poderia ser visto como um constrangimento, mas não necessariamente como uma objeção inescapável. Quando se considera, porém, o papel que a noção de causalidade desempenha no argumento, é possível apreciar a verdadeira força do terceiro homem.

A hipótese de Sócrates consiste em que determinada característica, tal como a grandeza que se encontra em múltiplas coisas sensíveis, requer uma ideia em virtude da qual essas coisas sensíveis são grandes. Mas como a ideia de grandeza é, por via da autopredicação, grande, também ela necessita duma ideia que seja a causa do fato de ela ser grande. Se, *ex hypothesi*, terminasse aqui a série, talvez não houvesse problema: haveria apenas um caso *sui generis* em que uma propriedade exigiria duas ideias como causa. Entretanto, a segunda ideia, a ideia de grandeza₁, também ela é grande, exigindo uma nova ideia que seja sua causa, e assim sucessivamente. Como, porém, o que está em jogo é um nexo causal, a noção do “assim sucessivamente” torna-se imediatamente crítica, porque significa que nenhuma ideia se impõe como causa, daí resultando que nenhum efeito chegaria a ser causado: dizer que

determinado grupo de indivíduos não se explica por si mesmo e exige uma ideia em virtude da qual aquela multiplicidade se dá equívale a dizer que, sem essa ideia, a multiplicidade é que não se dá; a ideia é condição *sine qua non* de determinada multiplicidade.

Em suma, o problema do regresso é, justamente, o seu caráter infinito; se não fosse infinito, haveria uma certa forma, não importa “sobre” quantas outras formas, que seria a causa de tudo que “sob” si se encontra. Mas o caráter infinito do regresso impede justamente isso, que haja a forma que seja a causa última (ou primeira, como se preferir) da propriedade em questão.

A hipótese de Sócrates parte dum fato: há um grupo de coisas sensíveis (a, b, c, etc.) caracterizadas todas elas por um predicado F; este é o *explanandum*. Trata-se do *explanandum* precisamente porque está suposto que uma multiplicidade caracterizada por F não se explica por si mesma; nenhum de seus membros é capaz de figurar como causa do fato de que ele mesmo e os demais membros desta multiplicidade possuem a característica F, sendo exigido, portanto, um *explanans*, a ideia F-dade. Mas F-dade também possui a propriedade F; a autopredicação redundante, pois, na inclusão da ideia, o *explanans*, no grupo de coisas que caracterizadas por F, portanto, no *explanandum*. Tal operação, a inclusão do *explanans* no *explanandum*, é decisiva; e ela se repete *ad infinitum*: sempre que se postular uma nova ideia, que se esperaria que funcionasse como definitivo *explanans*, nesse exato momento ela recai no *explanandum*.

A estratégia de Parmênides, ao formular essa aporia, é mostrar que a doutrina das ideias, em cujo âmago está a intenção de explicar determinada multiplicidade sensível, pode ser revertida e levada à autodestruição precisamente no tocante à sua pretensão causal. Embora o argumento do terceiro homem não revele uma contradição *stricto sensu* inserida na teoria das ideias, ele constitui, sem dúvida, uma temível dificuldade, capaz de tornar supérflua a própria hipótese das ideias.

ABSTRACT

The Significance and Structure of the Third Man Argument in Plato's *Parmenides*

The Third Man Argument found in the *Parmenides* is a formidable objection to the Theory of Forms, to which Plato did not provide an explicit answer. In the first part of this paper we briefly discuss the chronology of the Platonic dialogues, trying to locate the *Parmenides* in at least a plausible position. We then scrutinize the Third Man argument, as it appears in the *Parmenides*. We also evaluate the significance of the referred objection, especially from the perspective of the Forms' causal role.

KEYWORDS

Theory of Forms; *Parmenides*; The Third Man Argument; Self-predication; Causality.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BURNET, John. **Platonis opera**. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- CHERNISS, Harold. The Relation of the *Timaeus* to Plato's Later Dialogues. **The American Journal of Philology**. v. 78, n. 3, 1957. p. 225-266.
- COHEN, Marc. The Logic of the Third Man. **The Philosophical Review**. v. 80, n. 4, 1971. p. 448-475.
- CORNFORD, F. M. **Plato and the Parmenides**: Parmenides' Way of Truth and Plato's Parmenides translated with an introduction and a running commentary. London: Routledge & Kegan Paul, 1939.
- FERRARI, Franco. **Parmenide**. Milano: BUR, 2007.
- FRONTEROTTA, Francesco. **ΜΕΘΕΞΙΣ**: La teoria platonica delle Idee e la partecipazione delle cose empiriche - Dai dialoghi giovanili al Parmenide. Pisa: Scuola Normale Superiore, 2001.
- GUTHRIE, W. K. **C. A History of Greek Philosophy**: Later Plato and the Academy. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- JAEGER, Werner. **Aristotelis Metaphysica**. Oxford: Oxford University Press, 1957.
- MEINWALD, Constance. Good-bye to Third Man. in: KRAUT, Richard. **The Cambridge Companion to Plato**. New York: Cambridge University Press, 1993. p. 365-396.
- MORAVCSIK, Julius. Recollecting the Theory of Forms. in: WERKMEISTER, W. H. **Facets of Plato's Philosophy**. Assen: Van Gorcum, 1976. p. 1-20.
- OWEN, G.E.L. The Place of *Timaeus* in Plato's Dialogues. **Classical Quarterly**. v. 3, n. 1/2, 1953, p. 79-95.
- PETERSON, Sandra. A Reasonable Self-Predication Premise for the Third Man Argument. **The Philosophical Review**. v. 82, n. 4, 1973. p. 451-470.
- PLATÃO. **Parmênides**. Tradução, introdução e notas de Maura Iglésias e Fernando Rodrigues. São Paulo: Loyola, 2003.
- SAYRE, Kenneth. **Plato's Late Ontology**: a Riddle Resolved. Las Vegas: Parmenides Publishing, 2005.
- SILVERMAN, Allan. **The Dialectic of Essence: a Study of Plato's Metaphysics**. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- STRANG, Colin. Plato and the Third Man. **Proceedings of the Aristotelian Society**. v. 37, 1963. p. 147-164.
- VLASTOS, Gregory. The Third Man Argument in the Parmenides. **The Philosophical Review**. v. 63, n.3, 1954. p. 319-349.
- _____. Plato's 'Third Man' Argument (*Parm.* 132 A1-B2): Text and Logic. **The Philosophical Quarterly**. v. 19, n. 77, 1969. p. 289-301.
- _____. **Platonic Studies**. Princeton: Princeton University Press, 1981. (1a. ed.: 1973).

¹ Sabe-se que a expressão “teoria das Ideias” é puramente didática, não encontrando paralelo nos textos de Platão. Servimo-nos livremente dela neste artigo por julgar que, feitas certas ressalvas, ela é inofensiva e também útil. É evidente que ao falarmos de “teoria das Ideias” não pretendemos atribuir a Platão um tratamento perfeitamente sistemático da questão das Ideias: o termo “teoria” certamente não está sendo usada no mesmo sentido que em “teoria da relatividade”, por exemplo. Contudo, é inegável que se encontra, espalhada pelos escritos de Platão, a recorrente afirmação de que existem certos entes inteligíveis; é, pois, conveniente chamar de “teoria” o conjunto destas afirmações acerca das Ideias, ou, se se preferir, é possível fazer-lhe referência com as expressões “doutrina” ou “hipótese das Ideias”.

² PLATÃO, *Parmênides* 135b-d.

³ Talvez sua fama seja ainda maior: “*the most famous argument in ancient philosophy*” (SILVERMAN, 2002, p. 110 *apud* FERRARI, 2007, p. 64).

⁴ ARISTÓTELES, *Metafísica*, 990b15-17. Para um inventário da história do argumento do Terceiro Homem, ver: CORNFORD, 1939, p. 87-95.

⁵ PLATÃO, *Parmênides* 131e-132b e 132d-133a.

⁶ Chamaremos de *Parmênides I* a primeira parte do diálogo (126a-137c), em que o jovem Sócrates vê sua hipótese das Ideias ser atacada pelos eleatas, e de *Parmênides II* (137c-166c) a seção que contém as diversas “hipóteses”. Propomos tal divisão de modo didático sem nos comprometermos com hipóteses heterodoxas tais como a que foi propugnada por Sayre, o qual sustenta, lançando mão inclusive duma abordagem estilométrica, que *Parmênides I* tenha sido escrito num período anterior e distante do período de composição de *Parmênides II*. cf. SAYRE, 2005, p. 256-271.

⁷ Neste caso, é indispensável fornecer alguma interpretação dos diálogos comumente aceitos como sendo posteriores ao *Parmênides*. O *Teeteto* constitui um relevante sustentáculo para tal linha exegética, uma vez que não contém claras referências às Ideias; o *Sofista* é, por sua vez, frequentemente objeto de interpretações deflacionárias no tocante às Ideias, as quais, nestes casos, têm o seu estatuto de realidades subsistentes e transcendentis posto em xeque, em favor do seu caráter lógico-linguístico. O *Filebo* patenteia uma “nova ontologia” ou, pelo menos, introduz novos termos que nem sempre são facilmente harmonizáveis com a teoria das Ideias em sua versão *standard*. Quanto ao *Timeu*, diálogo que poderia resolver a controvérsia, uma vez que sua linguagem é em tudo semelhante à das grandes obras do período maduro de Platão, emergiu no século XX uma querela acerca de sua datação. Seria temerário entrarmos nos detalhes dessa discussão, mas, *grosso modo*, defendeu-se que o *Timeu* não estivesse entre os diálogos da velhice, e sim fizesse parte do período da maturidade. Resolver-se-ia assim o grande entrave às teses mais radicais acerca da evolução da filosofia de Platão. cf. OWEN, 1953; CHERNISS, 1957.

⁸ MEINWALD, 1993, p. 389-390.

⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 390.

¹⁰ Guthrie (1978, p. 60) apresenta um argumento semelhante.

¹¹ Remetemos a Fronterotta (2001) para uma interessante e sóbria análise da “evolução” da teoria das Ideias, segundo a qual a teoria se modificou sem jamais renunciar ao seu núcleo, a saber, a condição subsistente e transcendente das Ideias.

¹² O *locus* clássico é *Fédon* 96a-105c, mas referências à etiologia podem ser encontradas em muitos lugares. Eis algumas das passagens mais significativas: PLATÃO, *República* 507a-509c; PLATÃO, *Timeu* 18a-b, 28a, 28b-c, 29d-30a; PLATÃO, *Filebo* 26e-27c. Ver também FERRARI, 2007, p. 39-41.

¹³ PLATÃO, *Parmênides* 132a-b.

¹⁴ Neste importante artigo, Vlastos (1994) defendeu a tese radical de que a objeção do Terceiro Homem redundaria numa contradição *stricto sensu* entre duas das premissas do argumento, posição errônea que ele mais tarde veio a retificar neste outro importante artigo sobre o tema: Vlastos, 1969. Empreendemos uma análise detalhada destes trabalhos de Vlastos num artigo que publicado pela revista *Clássica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos*.

¹⁵ Este princípio é explorado por comentadores de língua inglesa sob o nome “One over Many”, frequentemente abreviado “OM”. cf. STRANG, 1963; COHEN, 1971.

¹⁶ PLATÃO, *Parmênides* 132a.

¹⁷ PLATÃO, *Parmênides* 132a.

¹⁸ Assim o observa Franco Ferrari (2007, p. 217, nota 50).

¹⁹ Permitimo-nos substituir aqui a opção dos tradutores, “parecerem”, por “serem”, uma vez que no grego se tem a forma verbal ἔσται.

²⁰ PLATÃO, *Parmênides* 132a-b.

²¹ Ativemo-nos à “primeira versão” do Terceiro Homem presente no *Parmênides*; julgamo-nos dispensados de fazer a mesma análise da “segunda versão” – contida em *Parmênides* 132c-133a – porque, tal como Vlastos, acreditamos que ambas as “versões” contêm as mesmas etapas lógicas.

²² Em inglês, *self-exemplification*. cf. MORAVCSIK, 1976.

²³ O próprio Vlastos (1969, p. 300, n. 36) reconhece a utilidade de semelhante distinção: “I so labelled this assumption in 1954 under Taylor's influence, who had identified it uncritically with the closely related assumption, that a character can be predicated of itself, which generated the Russellian paradox. Since I did not impute just this assumption to Plato – I was not maintaining that what was predicated of F-ness was F-ness itself instead of F – I should have made it clear then [...] that 'Self-Predication', if used at all, could only be used with a certain licence. As Sellars had pointed out (1955, p. 414), the assumption which is being made here “would be formulated more correctly as 'The adjective corresponding to the name of any Form can correctly be predicated of that Form'”. Some such label as 'Homocharacterization' would have been more exact, and I have tried at times to switch to this in lectures and seminars. But 'Self-Predication' is now firmly entrenched in the literature, and I see no harm in its continuing use subject to the above proviso.”

²⁴ cf. PETERSON, 1973, p. 453.

²⁵ PLATÃO, *Parmênides* 130a-b.

²⁶ PLATÃO, *Parmênides* 130e-131a.

²⁷ Como aludimos no item 2.3 deste trabalho, ao utilizarmos aqui a noção de causalidade não nos comprometemos com o êxito completo da função causal das Ideias ou da doutrina da participação, a qual é, como sabemos pelo próprio *Parmênides*, uma doutrina eivada de problemas. Quando afirmamos que as Ideias são causa do sensível, queremos significar apenas que elas são um elemento necessário, mas não suficiente, para que as coisas sensíveis sejam tais como são. Assim, se dizemos que a Ideia de Mesa é causa da mesa de madeira, certamente ela não é o único elemento responsável pela mesa de madeira, sendo indispensáveis também a própria madeira e um artesão.

²⁸ cf. PLATÃO, *Parmênides* 128e-129a; PLATÃO, *Parmênides* 131c-d.

²⁹ PLATÃO, *Parmênides* 132a-b.

³⁰ Tal posição, que remete às interpretações neokantianas da filosofia de Platão, é firmemente contestada por Francesco Fronterotta (2001, p. 206-222).

³¹ Tradução ligeiramente modificada.

Identidad ritual y performance: un análisis de los primeros dos versos de *Suplicantes* de Esquilo¹

María del Pilar Fernández Deagustini

RESUMEN

La recitación que acompaña la marcha anapéstica (v. 1-39) que da inicio a la *performance* de *Suplicantes* de Esquilo presenta dos de los tres componentes básicos de un himno:² *epíklesis* (v. 1-3) y *euché* (v. 23-39). La *epíklesis* indirecta (*Er-Stil*, v. 1- 2) establece el contacto entre los hablantes – las Danaides que integran el coro – y el destinatario divino – Zeus –, confiriéndole a la recitación carácter hímnico desde la primera palabra. Se trata de una composición de dos versos extremadamente simple: la mención del dios al que se dirige el himno, su epíteto y el llamado de atención que introduce al hablante. Nuestro trabajo pretende demostrar que, no obstante la brevedad de la *epíklesis*, cada elemento condensa sentidos fundamentales para la interpretación de la oda inicial y de la matriz ritual en la que se inscribe la composición de la obra como totalidad.

PALABRAS-CLAVE

Ritual; *performance*; *Suplicantes*; Esquilo.

SUBMISSÃO 15 nov. 2017 | PUBLICAÇÃO 31 dez. 2017

U

n análisis de la oda inicial de *Suplicantes* de Esquilo involucra dos aspectos fundamentales. Como se trata de un drama carente de prólogo en el que el canto coincide con la inauguración de la acción, insta a conjeturar, por un lado, acerca de la puesta en escena; por otro lado, acerca de qué modo se introduce la urdimbre de sucesos que configuran la trama. Desde nuestra perspectiva teórica, que se acerca a la tragedia como un género fundamentalmente coral y descansa en nociones clave como “poesía de ocasión”,³ “proyección coral”⁴ “interacción genérica” y “metacoralidad”,⁵ ambos aspectos de esta oda están atravesados por la manera como el dramaturgo compuso su sustancia ritual, es decir, de qué géneros líricos se valió en la *performance*. La oda inicial integra en su composición elementos del himno y del treno, que se alternan y se subvierten, para crear una atmósfera particular desde los primeros versos. En el presente artículo concentramos nuestra atención en la integración genérica de la oda trágica con el himno, del cual analizaremos un componente esencial: la *epíklesis*, que establece el contacto entre los hablantes y el destinatario divino.

Como señalamos, la primera oda, de extraordinaria extensión (v. 1 -175),⁶ sintoniza con la apertura de la obra. El exótico coro,⁷ conformado por las hijas de Dánao, habría ingresado al teatro formando una fila al ritmo de los anapestos,⁸ tras los cuales se habría ordenado en la *orbéstra*. La escena habría sugerido la presencia de un altar elevado y, probablemente, de imágenes divinas, que son invocadas con posterioridad.⁹ Dánao, su padre, habría aparecido en el último lugar de esa misma fila, coincidiendo con la mención de su nombre en el v. 11.¹⁰ Estos datos acerca de la *performance* son fundamentales para poder recrear la *poíesis* de Esquilo pensada para un espectador del siglo V, aunque sin duda, el dato escénico más elocuente lo constituyen los ramos de suplicante envueltos en lana blanca que afirman empuñar las jóvenes en sus manos (v. 21-22; v. 191-193). La visión de este

objeto habría orientado rápidamente las expectativas del público, que habría visto entrar a los personajes y tomar lugar en el altar; habría reconocido las insignias y comprendido, entonces, el carácter ritual de la ocasión.¹¹

Desde el punto de vista formal, la oda inicial de *Suplicantes* se compone de dos grandes partes: entre los v. 1-39, el espectáculo se inicia con el ingreso del coro (y Dánao) a través de la *éisodos* en marcha anapéstica. Llamamos a esta sección la **parte dinámica**, ya que se trata de la puesta en escena de un himno procesional, que representa tres transiciones: una espacial (de África a Grecia), una temporal (de un pasado reciente que constituye el motivo de huida, al presente, fin de la fuga) y una cultural (según la cual las Danaides, africanas, ponen en práctica un ritual griego). Luego, desde el v. 40 y hasta su final en el v. 175, el coro, ya instalado en el espacio de la *orchestra*, desarrolla un extenso canto lírico construido sobre la base de ocho sistemas. Llamamos a esta sección la **parte estática**, dado que el coro representa, con la llegada al altar, el fin de su viaje y el comienzo del ritual de súplica para conseguir asilo en Argos. Sólo cuando le sea asegurado el nuevo tránsito, en un movimiento colectivo y organizado, el coro abandonará el altar, esta vez hacia el centro de la ciudad. En este sentido, *Suplicantes*, como paradigma de las tragedias que pertenecen al *Altarmotiv*,¹² subraya el protagonismo de la ritualidad, pues el espectador nunca pierde de vista al suplicante ni el espacio sagrado.

Desde la perspectiva de un espectador del siglo V a.C., la conducta religiosa representaba un complejo de discursos y acciones fácilmente reconocible, intrincadamente unido a otras áreas de su vida social. Como señalan Furley y Bremer,¹³ el himno puede distinguirse del habla coloquial o de la canción coral por varias características (melodía, metro, ritmo, acompañamiento musical, danza, repetición en una misma ocasión), pero su esencia reside en la entidad hacia la cual se dirige la composición, un dios o compañía de dioses. Directamente asociado con el destinatario, reside su propósito: adorar al dios tiene el objetivo de ganar su benevolencia y asegurar su asistencia o favor.¹⁴ Además, estos

autores señalan la familiaridad del himno con la súplica, con la cual comparte la misma meta.¹⁵ La diferencia entre ambos tipos discursivos reside en que el himno es un producto artístico más acabado que la plegaria, pues emplea técnicas refinadas de elogio y persuasión que lo convierten en un obsequio, en un ἄγαλμα verbal.

En el mundo griego arcaico y clásico, las procesiones eran típicamente acompañadas de himnos, enfocados en la transición espacial de la ciudad hacia el templo y, en particular, hacia el altar.¹⁶ Precisamente por este motivo, es probable que Esquilo eligiera abrir su obra directamente con el ingreso del coro a escena, en lugar de la composición de un prólogo, dado que el espectáculo de la procesión coral era capaz de exponer mejor su propuesta dramática. Considerar la posibilidad de una opción en términos de composición artística diluye uno de los argumentos más poderosos a favor de la impronta arcaica de la tragedia: su carencia de prólogo.¹⁷ Según nuestro punto de vista, Esquilo sustituye el inicio de la obra con una escena estática por la *performance* de una escena dinámica de marcha, que tiene la capacidad de sintetizar en el metro¹⁸ el itinerario Egipto-Argos realizado por las Danaides. De este modo, el estado de fuga puede re-presentarse en el escenario. Asimismo, Esquilo parece haber elegido no retrasar la llegada de los protagonistas,¹⁹ a quienes se muestra llegando desde el extranjero, ingresando a un territorio extraño y permaneciendo en la periferia, en un recinto sagrado alejado del centro cívico: el santuario público de Argos (39).²⁰

Tal como señalan Furley-Bremer, ciertos himnos pueden ser usados por el dramaturgo para crear una atmósfera, tanto para incrementar la tensión en una situación ya tensa o como un fondo irónico contra el cual la acción subsecuente se despliega contrariamente a la expectativa.²¹ Particularmente, la oda inicial de *Suplicantes* ilustra cómo el dramaturgo utilizó el himno para estructurar el desarrollo y sentido de la trama total de la obra, pues tiene la función de definir el horizonte significativo dentro del cual se inscribirá la actuación particular de este coro. Por un lado, constituye la evocación de los sucesos pasados, por el otro, es la clave y el punto de partida del código de comportamiento que

regirá los actos sucesivos, reconocido tanto por los personajes de la obra, dentro de los límites de la “ilusión teatral”, como por la audiencia.²²

Asimismo, la apertura procesional imprime una diferencia de tonalidad: espacio y ocasión condicionan el discurso, que debe ser lírico, más que retórico. Sin embargo, su alcance persuasivo no es menor, ya que el ritual confiere cierto poder encubierto al suplicante.²³ La ventaja que supone el registro lírico reside en la facultad de cumplir con dos cometidos: ofrecer un medio legítimo de exhortación a la acción y producir un efecto de seducción, porque permite exteriorizar la emoción.

La recitación que acompaña la marcha anapéstica detenta dos de los tres componentes básicos de todo himno:²⁴ *epíklesis* (v. 1-3) y *euché* (23-39). La *epíklesis* establece el contacto entre el/los hablante/s y el destinatario divino, por lo cual suele estar al inicio; la *euché*, en la que se formula la petición, como constituye el clímax, usualmente se encuentra al final. Enmarcado entre ambas partes resta el tercer componente, lo que Furley y Bremer llaman “middle section”, y se trata de la parte compuesta para ganar el favor divino.²⁵ En la parte dinámica de la oda inicial, la sección media (v. 4-22) se modifica sustancialmente, proponiendo una inversión: se hace hincapié en el suplicante en lugar del suplicado, porque en el inicio del drama se impone la necesidad de exponer los motivos que justifiquen la *performance*.²⁶

A pesar de su brevedad, la *epíklesis* de la parte dinámica merece un análisis pormenorizado, no sólo por su función, sino también por su emplazamiento. La primera asocia hablante (las danades que componen el coro) y destinatario interno (Zeus); el segundo establece un marco de referencia que oficia como puente entre los sucesos intradramáticos y el espectador. El propósito de esta comunicación es demostrar que, no obstante la fugacidad de la *epíklesis*, cada elemento condensa sentidos fundamentales para la interpretación de la oda inicial y de la matriz ritual en la que se inscribe la composición de la obra como totalidad.

La *epíklesis* indirecta (*Er-Stil*)²⁷ confiere a la oda carácter hímnico desde la primera hasta la última palabra. Efectivamente, la

oda completa está enmarcada por una composición anular, ya que en su último verso (175), el participio καλούμενος (también allí concertado a Zeus), retoma la idea de esta invocación inicial.²⁸ La *epíklesis* propone una composición extremadamente simple: la mención del dios al que se dirige el himno, su epíteto y el llamado de atención que introduce al hablante. Recitan las Danaides:

Ζεὺς μὲν ἰφικτωρ πῖδοι προφρωνως
σπῆλον ἰμπερον νᾶιον ῥθέντι(v. 1-2).²⁹

*Que Zeus, protector de los recién llegados,
contemple ya, con mente predispuesta, nuestra
formación coral impulsada en una nave.*³⁰

Analícemos, entonces, los componentes de esta convocatoria. Zeus está ubicado significativamente en la posición inicial del primer verso de la obra y es el sujeto de un enérgico desiderativo realizable (πῖδοι) que da comienzo a la súplica. Considerado en el sentido más amplio, el epíteto ἰφικτωρ hápax³¹ en lugar de *Hikésios*,³² insiste en los dos puntos de esta transición: el traslado espacial y cultural de los personajes³³ y su condición de marginalidad, ya que para los griegos los “recién llegados” no son de ninguna parte.³⁴ La novedosa composición del apelativo formado *ad hoc*, por lo tanto, subraya al mismo tiempo la ocasión y la condición específica del suplicante, mientras cumple con la norma esperada respecto de las referencias a la divinidad. Al respecto, nota Kavoulaki (2011) que el epíteto pone en primer plano el hecho de la llegada (ἰφίξις) del coro, que está íntimamente conectada con la tercera palabra de la frase, la forma πῖδοι.³⁵ Efectivamente, la forma πῖδοι indica la primera acción de la obra: el pedido de atención por parte del dios. Lo más significativo es que esa atención debe alcanzarse a partir de la mirada.

El verbo ἰφοράω, compuesto de ῥάω, combina el aspecto sensible y el inteligible. Flores (2007), quien ha estudiado el sentido de la visión en Esquilo, sostiene que el dramaturgo “introduce en las palabras un rasgo morfológico que apunta a un matiz particular: antepone la preposición πῖ a verbos de visión cuando son los

dioses quienes miran. Esta es una tendencia constante que como tal no se da en los otros trágicos".³⁶ De este modo, $\pi\iota$ señalaría una diferencia radical entre el ser hombre y ser dios, que la autora entiende como "mirar sobre, tener los ojos sobre, vigilar",³⁷ propia del acto de ver divino. Compartimos con la autora el hecho de que se marca una capacidad de mirar distinta, no obstante, creemos que no es exclusiva del dios, ya que cuando demanda la mirada de Zeus, el coro subraya el acontecimiento de su aparición, su advenimiento a la vista de otro, su aparición espectacular.³⁸ Por lo tanto, el verbo también hace referencia implícita a la mirada del público que, como el dios, puede ver más allá de lo que se ofrece ante sus ojos.³⁹ Según esta disquisición, proponemos otra traducción del verbo más ajustada al contexto señalado, $\varphi\omicron\rho\omicron\acute{\alpha}\omega$ como "contemplar", dado que las tres acepciones del español apuntadas por la Real Academia, todas ellas transitivas, se ponen en juego en esta acción. Conforme este sentido, los espectadores, tanto como el dios, 1. ponen atención en algo material (la formación coral), 2. consideran (juzgando) a las jóvenes y 3. las complacen, son condescendientes con ellas, mientras se hacen visibles.⁴⁰

Como advierte Flores, Esquilo usa el verbo $\varphi\omicron\rho\omicron\acute{\alpha}\omega$ para suplicar, cada vez que se indica el llamado de atención a través de la visión. En este caso, la elección de un verbo de percepción visual no es azarosa, porque, además de convocar al público, apela al campo de la emoción, a diferencia de los verbos de percepción auditiva, que tienen tendencia a asociarse al campo de la persuasión y obediencia. La visión no necesita del juego de las palabras para convencer, sino que pone a quien ve en el lugar de testigo, y no de mero observador. Por lo tanto, es posible afirmar que la elección del verbo va de la mano de la elección de la apertura lírica, es decir, sin prólogo: el caso de las Danaides, al menos en el comienzo, pretende no ser amenazado por la retórica. La esperanza está puesta, en cambio, en el poder conmovedor de la mirada. Precisamente, *Suplicantes* compromete una apuesta a la exploración de sentido en el aspecto visual, ya que la *ópsis* habría buscado provocar el desconcierto del espectador:⁴¹ la presencia de

las híbridas suplicantes en escena, bárbaras de apariencia pero griegas en cuanto a su comportamiento ceremonial, debe haber sido el principal factor de impacto dramático, desde el inicio hasta el final de la tragedia. En cuanto a $\square\varphi\sigma\acute{\alpha}\omega$, la forma de aoristo remarca además la puntualidad de la acción, dado que las Danaides expresan la necesidad de la mirada inmediata. Justamente para dar cuenta de la inminencia, en la traducción del verso 1 optamos por el agregado del adverbio “ya”, que enfatiza la exigencia al punto, al instante.

El adverbio $\pi\rho\sigma\varphi\rho\acute{\nu}\omega\varsigma$, que complementa a $\square\varphi\sigma\acute{\alpha}\omega$, suma información al pedido, pues implica absoluta confianza en el dios, que, según se supone, tiene ojos justos. $\pi\rho\sigma\varphi\rho\acute{\nu}\omega\varsigma$ puede ser traducido como “amablemente”, “seriamente” o “con voluntad apropiada”, según indica el Diccionario de Oxford (*LSJ*).⁴² Sin embargo, este adverbio tiene las raíces de $\pi\rho\acute{o}$ y $\varphi\rho\acute{\gamma}\nu$,⁴³ lo que admite la traducción por una perífrasis que combine ambos elementos. La propuesta “con mente predispuesta” parece ser más acertada, porque insiste simultáneamente sobre los tres sentidos de $\square\varphi\sigma\acute{\alpha}\omega$ (prestar atención, juzgar y ser condescendiente), además de ser coherente con el modo desiderativo propio del himno: la predisposición de la mente de Zeus y de los espectadores consiste en que, al ver a las Danaides, antes de decidir sobre su caso, su solicitud, (1) presten atención a los ramos que llevan en sus manos; (2) juzguen que, aunque bárbaras, practican el ritual propio de la tierra local; y (3) sean condescendientes con su condición de suplicantes.

Por eso, es necesario agregar que, en sus observaciones acerca del verbo inicial $\square\varphi\sigma\acute{\alpha}\omega$, Kavoulaki ha señalado pertinentemente la superposición de los planos performativo y dramático, pero ha perdido de vista el carácter de la espectacularidad sobre la que se pide atención: el arribo de este coro es espectacular desde una apreciación multimediática, porque lo que se ve y lo que se escucha producen una combinación única, inarmónica, desacoplada, contradictoria, disonante. El epíteto $\square\varphi\kappa\tau\omega\rho\epsilon$ el adverbio $\pi\rho\sigma\varphi\rho\acute{\nu}\omega\varsigma$ y los versos que siguen insisten sobre la singularidad de los personajes, que el público empieza a

ver delante de sus ojos: las danaidas y su padre revisten una naturaleza marginal e híbrida, que se manifiesta en el lenguaje, griego con matices Egipcios,⁴⁴ pero fundamentalmente en el choque entre apariencia y comportamiento. Lo que las Danaides desean que Zeus (y los espectadores) vean con buena predisposición es que, aunque no parezcan argivas (tal como lo informa el aspecto sensible del verbo), puedan ser reconocidas como tales a partir de su conducta (lo que involucra el aspecto inteligible del mismo verbo). Ellas, luego, se encargarán de demostrar a través de la retórica, del canal auditivo, que esta condición griega que practican es una exteriorización de sus propias raíces.⁴⁵

Finalmente, los elementos fundamentales de la *epikleisis* se completan con la referencia a la identidad del emisor: *στόλον* es el sustantivo a través del cual se autopresentan las Danaides, que eligen no revelar su identidad hasta el verso 11, cuando se dicen “hijas de Dánao”. El uso de *στόλον* no es inofensivo. No refiere a un grupo ordinario de gente, a una mera tripulación, sino que acentúa un área semántica específica: la del ritual.⁴⁶ *στόλον* señala, a través de sus ejecutores, la ocasión, una acción coral que se da simultáneamente en el mundo interno, dramático (que contempla Zeus) y en el externo, teatral (que contemplan los espectadores en el contexto del festival). Kavoulaki advierte acertadamente este sentido del término, pero la traducción que propone, “band” (banda),⁴⁷ no cifra su complejidad semántica. El sustantivo *στόλον* comparte su raíz con el verbo *στέλλω*, que significa “preparar”⁴⁸ en su forma activa y “despachar”, “enviar” en la pasiva. El campo semántico al que se asocia es usualmente el militar.⁴⁹ Ciertamente, el dominio bélico no es ajeno al mito sobre el que se compone esta tragedia, pues conocemos que la súplica a Zeus primero y a Argos después derivará en una guerra entre Argivos y Egipcios. Por consiguiente, nuestra interpretación de *στόλον* como “formación” busca integrar el sentido militar y el ritual. El énfasis de esta opción de traducción, por otra parte, está puesto en la noción de homogeneidad (propia de este personaje colectivo) dada por el orden, resaltando, por lo tanto, la existencia de un proceso no

solamente previo, sino también deliberado, y de un agente que, como autoridad, establece dicho orden. “Formación” admite el juego entre el sustantivo *στόλος* (2) y el adjetivo *στασιαρχος* (11), con el que se califica a Dánao la primera vez que es mencionado,⁵⁰ correlación que permite tanto activar el sentido de la ocasión performativa como revelar cuál es la estrategia de este grupo de mujeres lideradas por su padre: suplicar como maniobra de poder.

El pedido de contemplación al grupo como formación coral-ritual, que se antepone a las demandas personales, implica el interés por conquistar los fueros de un poder que se fundamenta en la paradoja, dado que la súplica es coerción disfrazada de impotencia y necesidad.⁵¹ La primera mención de las Danaides es, por consiguiente, en el rol de objeto paciente, asumiendo un lugar de subordinación ante la mirada divina.⁵² Por el contrario, el dominio del dios se ve destacado no sólo en el rol de agente que reviste, sino también en su ubicación en la posición inicial del primer verso, de la súplica y del drama.

En conclusión, la *epíklesis* demuestra ser clave para la interpretación de la oda y el desarrollo de la obra, porque establece un puente entre la sección narrativa que se iniciará y el nivel performativo, potenciando el sentido de la ocasión y su conveniencia. Asimismo, este anuncio consciente de roles e identidades rituales vuelve más ostensible la hibridez de las recién llegadas protagonistas, que dejarán filtrar sobre el final de la oda inicial la perversión de su programa ritual. Los desesperados últimos versos del canto blasfeman a Zeus, dios destinatario de la súplica. No obstante, la alteración de la norma es tema para otra comunicación.

RESUMO

Identidade ritual e performance: uma análise dos primeiros dois versos de *Suplicantes* de Ésquilo

A recitação que acompanha a marcha anapéstica (v. 1-39) que dá início à performance de *Suplicantes* de Ésquilo apresenta dois dos três componentes básicos de um hino (Furley-Bremer 2001): *epíklesis* (v. 1-3) e *euché* (23-39). A *epíklesis* indireta (Er-Stil, v. 1-2) estabelece o contato entre os falantes – os Danaides que compõem o coro – e o destinatário divino – Zeus –, dando à recitação um caráter hínico desde a primeira palavra. É uma composição de dois versos extremamente simples: a menção do deus a quem o hino é dirigido, seu epíteto e o chamado da atenção que apresenta o falante. Nosso trabalho tenta demonstrar que, apesar da brevidade da *epíklesis*, cada elemento condensa os sentidos fundamentais para a interpretação da ode inicial e da matriz ritual na qual a composição da obra se inscreve como um todo.

PALAVRAS-CHAVE

Ritual; performance; *Suplicantes*; Ésquilo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADRADOS, R.F. Las tragedias de súplica: origen, tipología y relaciones internas. **EC** 28, 90, 1986, p. 27-46.
- _____. Ambiente y léxico egipcio en Esquilo, *Las suplicantes*: βραχίς (839), συνδονία (121), χάμψα (878), σι (848). **Eikasmos**, X, 1999, p. 47-55.
- AÉLION, R. **Euripide héritier d'Eschyle II**. París: s.n., 1983.
- CUZZI, E. **Studio sui composti delle Supplici di Eschilo**, Milano: s.n., 1970.
- CHANTRAINE, V. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**. Paris: s.n., 1968.
- DOBIAS-LALOU, C. σι φικτωρ: Eschyle, *Suppliantes*, 1 et 241'. **REG** 114, 2, 2001, p. 614-625.
- FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, M. del P. Deixis social en *Suplicantes* de Esquilo. Definición de vínculos: motivo y motor dramático. In: ZECCHIN DE FASANO, G. (Ed.) **Deixis social y performance en la literatura griega clásica**. La Plata: s.n., 2011. p. 77-104.
- FLORES, E. **Esquilo**: Aristeía de los ojos en la tragedia griega. San Juan: s.n., 2007.
- FRIIS JOHANSEN, H.; WHITTLE, E.W. **Aeschylus: The Suppliants**. Copenhagen: s.n., 1980.
- FURLEY, W.; BREMER, J.M. **Greek Hymns: Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period**. I. The Text in Translation. Tübingen: s.n., 2001.
- GARVIE, A. **Aeschylus' Supplikes: Play and Trilogy**. Cambridge: s.n., 1969.
- _____. **Aeschylus' Supplikes: Play and Trilogy** (corrected ed.). UK: s.n., 2006.
- GOULD, J. Hiketeía, **JHS** 93, 1973, p. 74-103.
- KAVOULAKI, A. Choral self awareness: on the introductory anapaests of Aeschylus' *Supplikes*. In: ATHANASSAKI, L.; BOWIE, E. (Eds.). **Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination**. Berlin-Boston: s.n., 2011. p. 365-390.
- HOGAN, J.C. **A Commentary on the Complete Greek Tragedies: Aeschylus**. USA: s.n., 1984.
- KITTO, H.D.F. **Greek Tragedy: a Literary Study**. London: s.n., 1939.
- _____. **Greek Tragedy: a Literary Study** (revised); with a foreword by Edith Hall. Oxon: s.n., 2011. (reproducción de la tercera edición de 1961).
- MAZON, P. **Eschyle**. Paris: s.n., 1953.
- NESTLE, W. **Historia de la literatura griega**. Barcelona: s.n., 1930.
- PARRY, H. **The Lyric Poems of Greek Tragedy**. Toronto-Sarasota: s.n., 1978.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A.W. **The Dramatic Festivals of Athens**. Oxford: s.n., 1988.

- REHM, R. **Greek Tragic Theatre**: Theatre Production Studies. London: s.n., 1992.
- SANDIN, P. **Aeschylus' Supplikes**: Introduction and Commentary on v. 1-523. Göteborg: s.n., 2003.
- SOMMERSTEIN, A.H. **Aeschylus; Persians; Seven against Thebes; Suppliants; Prometheus Bound**. Cambridge; Massachusetts; London: s.n., 2008.
- TAPLIN, O. **The Stagecraft of Aeschylus**: the Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy. Oxford: s.n., 1977.
- TORRANO, J. **Ésquilo**: tragédias; *Os persas; Os sete contra Tebas, As suplicantes; Prometeu cadeciro*. São Paulo: s.n., 2009.
- VÍLCHEZ, M. **Esquilo**: tragedias II; *Los siete contra Tebas; Las suplicantes*, Salamanca: s.n., 1999.
- WEST, M.L. **Greek Metre**. Oxford: s.n., 1982.

¹ Este trabajo ha sido presentado como ponencia en las *VIII Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales*, realizadas en la ciudad de La Plata durante los días 18, 19 y 20 de septiembre de 2017.

² FURLEY; BREMER, 2001.

³ CALAME, 1977.

⁴ HENRICKS, 1994-1995.

⁵ SWIFT, 2010.

⁶ Parry (1978, p. 50-51) la incluye dentro del grupo que denomina “massive odes”, constituido por aquellas que superan los cien versos. “The grand-scale odes are more spacious and more leisurely. What they need, and get is a broad superstructure, one that a Greek audience would be well familiar with – the hymn or hymn derivative (...). Within this superstructure there is room for “digressions” to develop, and we constantly savour exquisite descriptions and reflections ranging from the pathetic to the profound.” (p. 53). La observación de Kitto (2011, p. 4) también resulta interesante: “the ode, one-sixth of the whole play, would take something like fifteen minutes in performance, the time of an ordinary symphony-movement.”

⁷ Sobre su complexión y sus trajes bárbaros, 120-122 = 131-133; 234-237; 432. No descartamos la propuesta de Sandin (2003: 37), quien sugiere la posibilidad de que la mitad o un tercio de las jóvenes presentara indicios de pertenencia a un rango inferior y no cargara ramos de suplicante. Estas servidoras de las Danaides no serían mencionadas hasta el final del drama (954; 977). Sin embargo, desde nuestro punto de vista, su presencia no amerita su participación en la última oda, tal como se explica en el apartado I.4.1. En cuanto a la cantidad de coreutas, es improbable que hayan sido cincuenta, tal como han sostenido quienes consideraban a *Suplicantes* una obra primitiva. Evidencia textual interna parece favorecer el número de doce (204-224). Sobre el número de miembros del coro, Taplin (1977: 437).

⁸ Sobre anapestos de marcha, West (1982, p. 53-54). El metro se emplea siempre que la apertura del drama es llevada adelante por el coro. Actualmente, la tendencia es aceptar que los anapestos de marcha eran generalmente recitativos (acompañados por el *aulós*). Según Pickard-Cambridge (1988, p. 160), “this may be taken as certain where they are uttered by the chorus as they enter the orchestra, preceded by the flute player, as at the beginning of *Persae* and *Suppliants* and in *Agamemnon* 40-130, or when they form an introduction to a sung choral ode, as in *Persae* 532-47... and *Eumenides* 307-20”. En algunas ediciones o traducciones, sin embargo, se indica que el coro “canta”.

⁹ En el apartado II.3, profundizamos sobre la configuración, empleo y significación de los espacios escénicos en la obra.

¹⁰ El texto no ofrece evidencia acerca del ingreso de Dánao y, por lo tanto, persisten las controversias en torno al momento exacto de este suceso escénico. Unos conjeturan que habría llegado junto al coro (1); otros en el momento de su primer discurso (176). La primera alternativa es la preferida de los críticos en la actualidad –por ejemplo, Taplin (1977, v. 194) – aunque ya Mazon (1953, p. 19) sugería que Dánao habría ingresado “dans l’orchestre derrière ses filles” y que habría permanecido parado en una colina durante la canción, mirando hacia el horizonte. Según nuestro punto de vista, Dánao habría ingresado al mismo tiempo que el coro pero detrás de él, mostrando compañía y protección, pero sin acaparar la atención central puesta en el coro femenino. Finalizado el recorrido de ingreso, se habría ubicado sobre la elevación, vigilando el mismo sector de su ingreso, es decir, alerta a la posibilidad de peligro por la llegada de sus perseguidores, y divisando también el sector opuesto, preparándose para el verso 176, momento de su primera intervención, en que anuncia el arribo de habitantes locales.

¹¹ Rhem (1992, p. 66): “Bridging the gap between the heroic characters and the fifth century, tragic costumes and props often mirrored specific aspects of Athenian ritual life”. Aélion (1983, p. 16) describe el ritual de súplica y brinda

pruebas de su contemporaneidad para un espectador de la época con ejemplos históricos de Heródoto y Tucídides.

¹² Cfr. Aélion (1983, p. 15-44) para la estructura dramática del patrón de súplica. Adrados (1986, p. 7-8) propone dos tipos básicos para las tragedias que presentan este motivo temático: la “binaria”, en la que el suplicante se refugia en un templo o realiza los gestos rituales dirigidos a su oponente; y la “ternaria”, que encuentra más habitual, en la que, junto al enemigo o perseguidor, se presenta al salvador. La súplica, en el primer caso, “entra plenamente en el juego teatral, es un recurso más para hacer avanzar la acción” pero “es sólo un elemento episódico, nunca un elemento central en la pieza. Sólo cuando se introduce la estructura ternaria es la súplica un elemento central (...) sobre todo, porque con ello se cumple una exigencia del teatro: la existencia de al menos un *agón* en cada pieza” (p. 33). Lo esencial en el desarrollo, dice Adrados, ha sido entonces ligar el tema de la súplica a los *agones* rituales, tradicionales. Según esta propuesta, *Suplicantes* resulta el exponente por excelencia de la tipología ternaria.

¹³ FURLEY; BREMER, 2001.

¹⁴ FURLEY; BREMER, 2001, p. 2: “The cult hymn is a form of worship directed towards winning a god’s goodwill and securing his or her assistance or favour.”

¹⁵ FURLEY; BREMER, 2001, p. 3: “Hymns share many of the compositional elements characteristic of prayers: there is the same direct address of a deity, the same gesture of supplication and often the same express request for help or protection. A distinction may be possible here by considering both the compositional elements of the two forms and their differing function in worship”.

¹⁶ FURLEY; BREMER, 2001, p. 28-29.

¹⁷ La carencia de prólogo ha sido uno de los argumentos más poderosos a favor de la arcaicidad de la tragedia primero y, luego de 1952 (año en que se descubrió el *paíros* de Oxyrrinco que puso en cuestión la datación de la tragedia), de su “espíritu arcaizante”. Sin embargo, es improbable que una apertura coral tuviera reminiscencias arcaicas en la época de la puesta en escena de *Suplicantes*. Ya Garvie ha demostrado que no hay razón para suponer que el inicio con la *párodos* haya sido necesariamente más temprano que la utilización del prólogo, pues tanto la función natural de una como del otro era expositiva: explicar a la audiencia la situación dramática que sería representada y los datos espacio-temporales de la puesta en escena. Según el análisis que hemos realizado de la oda, su estilo narrativo y expositivo, aunque no cronológicamente lineal, puede comprobarse en la parte lírica con la mención de τὰ τε νῦν πειδείξω πιστὰ τεκμήρια (“mostraré pruebas confiables, las de ahora”, 52-53), cuya epexégesis consistirá en el relato de la situación actual de las Danaides. Garvie (1969, p. 121) realiza un recorrido histórico vinculado con el origen del prólogo y detalla el debate crítico en relación a esta postura. Asimismo, compara la *párodos* de *Suplicantes* con la de *Los Persas*, también carente de prólogo, y con los prólogos del resto de las tragedias conservadas de Esquilo. Para información más actualizada del mismo autor sobre el mismo tema, Garvie (2006b, p. 37). Furley-Bremer (2001: 284) señalan que “A prologue which sets out the 'pre-history' may seem Euripidean, but one should not forget that of Aeschylus' seven preserved tragedies there are four opening with an informative prologue: *Seven, Agam., Choe., Eum.*” Taplin (1977, p. 194), aunque afirma que las razones para usar una apertura coral fueron dramáticas más que cronológicas, opina que esta era una técnica pasada de moda en los últimos años de la década del 460 a.C.

¹⁸ Los críticos acuerdan en considerar que los primeros 39 versos, en metro anapéstico, llevan adelante la función expositiva. Cfr. Hogan (1984, p. 189), Vélchez (1999, p. 86), Sandín (2003, p. 36), Torrano (2009, p. 239), entre otros. Esta división de la oda en dos partes es coherente con las definiciones aristotélicas de *párodos* y *stásimon*. Cfr. *Poética*, 1452b 22-24.

¹⁹ Efectivamente, en *Suplicantes*, tal como en *Los persas*, el coro abre la obra con su canto de ingreso y, como Etéocles en *Siete contra Tebas* u Orestes en *Coéforas*, la obra se inicia directamente con los protagonistas y el relato que ellos mismos,

desde su punto de vista, realizan de la situación que padecen y que será objeto de la *performance*. En cuanto al tratamiento del coro en *Euménides* y *Suplicantes*, tanto de Esquilo como de Eurípides, y su diferencia del resto de las tragedias conservadas por tratarse de personajes principales, cfr., entre otros, Nestle (1930, p. 16). Para el caso particular de este coro, Garvie (1969, p. 106) y Sommerstein (1996, p. 158).

²⁰ El propio Pelasgo explica la diferencia entre la súplica en un altar público y uno privado en v. 365-366.

²¹ FURLEY; BREMER, 2001, p. 277: “hymns of certain sorts can be used to create atmosphere by the playwright, either to increase tension in an already fraught situation or as ironic backdrop against which the subsequent action unfolds contrary to expectation.” En v. 279 y ss., los autores se ocupan de los “himnos” de *Suplicantes*: v. 77-102 (Zeus); v. 524-599 (Zeus); v. 625-709 (Zeus y los dioses locales); v. 1018-1073 (Ártemis, Afrodita y Zeus), pero se detienen en dos pasajes: v. 77-102 y v. 524-537, junto con v. 590-600. En términos generales, los autores proponen (2001, p. 285): “The term 'dramatic irony' is not used often in Aeschylean criticism. But if the hypothesis sketched above about the plot of this trilogy is correct, then these hymns may have had an ironical effect at the first performance of this trilogy”. Como ha sido señalado previamente, las interpretaciones de la tragedia que caen en el lugar común de ampliar su lectura hacia las secuelas de la trilogía resultan débiles, ya que no se puede asegurar qué obras habrían acompañado a esta tragedia y cuál habría sido su argumento. Si el himno inicial instala una ironía, proponemos interpretarla como propia de la naturaleza inestable de quienes lo entonan.

²² FURLEY; BREMER, 2001, p. 275: “In a way, then, a dramatic hymn is an impostor: it is not a genuine cult hymn but rather an imitation of a cult hymn written for the fictional situation and performers of the play”... “The fictional quality of hymns in drama and the mix they represent of genuine cult practice and assimilation to the play mean that the playwright was free to draw on traditional forms such as paians, dithyrambs, wedding songs etc. in order to illustrate stages of a play's action, but at the same time these traditional forms had to be adapted to their new dramatic setting” (2001, p. 276).

²³ Kavoulaki (2011, p. 366) justifica muy acertadamente la “conciencia de autoridad ritual” de las Danaides. En el artículo, la autora analiza específicamente los anapestos introductorios de la obra: “... choral self awareness of ritual authority is not a mere mannerism, but represent well-planned strategies of influence and effect.”

²⁴ FURLEY-BREMER, 2001. El patrón de acción es reconocible en la tragedia por su grado de acabamiento: llegada procesional a un lugar sagrado, invocaciones, invitación a la interacción a través de los sentidos, ritual himnico y el pedido más importante, el de recepción o aceptación (v. 27).

²⁵ En general, la sección cumple con los principios de *enología* (mención de los dominios y privilegios del dios) y *eufemia* (con rechazo de expresiones inapropiadas) y se sirve de recursos tales como la *hypómnesis* (recordatorio narrativo acerca de cómo el dios ayudó en una ocasión previa); la *diégesis* (relato paradigmático acerca del dios) y/o la aretalogía (catálogo de los poderes y hazañas divinas; *ekphrásaís*) para compeler al dios y asegurarse de que resulte propicio.

²⁶ Las causas de la alteración son, fundamentalmente, dos: por un lado, dada la carencia de prólogo, el movimiento escénico a través de la *párodos* hacia la *orbéstra* exige una explicación dramática. Por eso, esta sección pone su acento en la situación de tránsito, es decir, en el cambio espacial que representa la marcha anapéstica. Por otro lado, la sección insiste en un segundo cambio, el de condición social, porque, ligada a la referencia espacial, se presenta la metamorfosis: un grupo de mujeres, vestidas exóticamente y con una apariencia física ajena, transforman su barbarismo en pertenencia, a través de la práctica del ritual griego de súplica.

²⁷ FURLEY; BREMER, 2001, p. 1. Los autores aclaran que la manera en que se realiza este abordaje del destinatario resulta indiferente para la distinción del género. El himno puede dirigirse a un dios de manera directa (*Du-Stil*), indirecta (*Er-Stil*) o a través del anuncio en primera persona. Para su definición, parten de Platón (*Leg.* 700b1-5), que da el primer indicio de una taxonomía antigua de la canción coral. Luego, toman la clasificación alejandrina de Proclo, fundamentalmente pragmática o funcional, ya que tiene en cuenta, primordialmente, el contexto de la *performance* (cfr. 2001: 11 y ss.).

²⁸ El verso 175 configura el cierre de la composición anular: $\square\psi\acute{o}\theta\epsilon\nu\ \delta\square\ \square\epsilon\kappa\lambda\acute{o}\upsilon\iota\ \kappa\alpha\lambda\acute{o}\upsilon\mu\epsilon\nu\omicron\varsigma$ (*Ojalá que, desde arriba, escuche propiciamente cuando es invocado*).

²⁹ La cita del texto es de la edición de Sommerstein (2008, p. 290).

³⁰ La traducción del texto es personal.

³¹ CUZZI, 1970, p. 73; p. 85. Friis Johansen-Wittle (1980) *ad v.* 1): “Zeus $\square\ \phi\ \square\ \kappa\tau\omega\omicron$ is not an attested cult-title, but belongs among numerous Aeschylean creations invented on the analogy of existing cult- names of various types”. Cfr. también Sandin (2003 *ad* 1, p. 39), quien señala que el sufijo $-\omega\omicron$ es mucho más fuerte que el $-\omicron\varsigma$ de uso frecuente, que indica simplemente que el dios está conectado con alguna actividad. El sufijo elegido por Esquilo estaría marcando una actividad también desempeñada por Zeus, por eso esta podría ser considerada, en sentido amplio, “el que llega”. Así, Zeus es protector de quienes llegan, en este caso, como suplicantes.

³² Este uso puede observarse en los v. 347, 360, 616. Se retoma el neologismo del primer verso en v. 385 y 478-479. $\square\upsilon\nu\acute{\epsilon}\omicron\mu\alpha\iota$ usualmente se usa en el sentido de “suplicar”, tanto en la épica homérica como en el drama (*LSJ*: 826).

³³ La mención de Zeus refleja la hibridez cultural, ya que se lo invoca perteneciendo a dos espacios geográficos, el de origen y el de destino (cfr. v. 1 y v. 4-5). Respecto de Egipto como la “región de Zeus” (v. 4-5), Sommerstein (2008, p. 292) señala: “Egypt could be so called because it contained the famous oracle of Zeus Ammon at Siwwa; but to the Danaids it is more important that Egypt was the place where Zeus miraculously begot their ancestor Epaphus”.

³⁴ FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, 2011, p. 77: “En el mundo griego antiguo, regido por valores competitivos y cooperativos, ser miembro de un grupo es lo que confería y determinaba el *status* y la posición de un individuo en la escala de honor y definía su rol en la sociedad. La posesión y conciencia de este rol (tanto de parte del poseedor como de los otros miembros del grupo) proveía los índices de conducta esperada, sin los cuales la continuidad y estabilidad de la sociedad se veía amenazada. De allí que el $\xi\ \square\ \omicron\varsigma$, el *outsider*, el que “no pertenece”, fuera, en principio, un sujeto sin rol, sin derechos ni obligaciones, que ignoraba cómo conducirse, con el cual tampoco sabían comportarse los miembros del grupo. En consecuencia, la conducta institucionalizada que regía el comportamiento adecuado del $\xi\ \square\ \omicron\varsigma$ (sustantivo que designaba, a la vez, al hospedado y al anfitrión) proveía de reglas y patrones de expectativa que permitían la coexistencia entre aquellos que no eran del mismo grupo. De este modo, las instituciones griegas conocidas como $\xi\epsilon\nu\acute{\alpha}$ y $\square\kappa\epsilon\tau\epsilon\acute{\alpha}$ constituían un poderoso factor que mantenía las tensiones entre grupo e individuo dentro de límites tolerables”. El artículo citado observa la definición de los personajes de *Suplicantes* fuera o dentro de la red social que propone el espacio escénico de Argos a partir de los datos que ofrece la “*deixis social*” (Fillmore, 1971). Por su parte, Dobías-Lalou (2001, *passim*) considera $\square\phi\ \kappa\tau\omega\omicron$ a partir de la idea de integración social y lo analiza en relación con la repetición, en el v. 241, en boca de Pelasgo. Para la autora, no se trata de un “Zeus Suplicante”, sino de un “Zeus de los Suplicantes”. Apoyada en el examen de los tres constituyentes morfológicos del término (preverbo, tema verbal y morfema de sustantivo agente) y de las fuentes epigráficas, Dobías-Lalou concluye que (p. 614): “Des inscriptions de Cyrène et de Lindos font connaître, à l’actif et au passif, le verbe $\square\phi\ \kappa\epsilon\tau\epsilon\acute{\omega}$ ‘sortir de l’état de supplication, réintégrer dans une communauté civique’, tandis qu’à Cnide le rituel est décrit comme $\square\phi\ \kappa\epsilon\tau\epsilon\acute{\iota}\alpha$. On en déduit que Zeus est invoqué comme « celui qui réintègre les ‘suppliants’ (v. 1) et que le pluriel du v. 241 désigne l’ensemble des $\theta\epsilon\omicron\ \square\ \gamma\omega\nu\iota\omicron\iota$ qui, avec Zeus, vont participer à cette délivrance. L’intervention ‘poétique’ d’Eschyle doit consister en

deux traits archaïques, l'emploi de la base $\epsilon\kappa\tau\epsilon\upsilon$ - au lieu d' $\epsilon\kappa\epsilon\tau\upsilon$ - et le recours au suffixe $-\tau\omega\rho$ ".

³⁵ KAVOULAKI, 2011, p. 380: "Zeus, the first word in the play, seems neutral, but the epithet $\epsilon\phi\epsilon\kappa\tau\omega\rho$ by which he is invoked (another *ad hoc* formed noun) brings to the foreground the very fact of the chorus $\epsilon\phi\iota\zeta\iota\varsigma$ (arrival) which is intimately connected with the third (main) word of the sentence, the form $\epsilon\pi\acute{\iota}\delta\omicron\iota$."

³⁶ FLORES, 2007, p. 89. El subrayado corresponde a la autora, quien luego amplía: "Estudios actuales sobre el lenguaje realizados por Lakoff y Johnson revelan el sentido profundo de ciertas estructuras lingüísticas que en realidad representan estructuras de la mente", son las "metáforas orientacionales" (2007: 91). "... se puede indicar que $\epsilon\pi\acute{\iota}$ para Esquilo indica mucho más que una orientación espacial de los dioses, señala una forma de ver diferente de la humana. Mirar desde arriba, más allá de la raíz etimológica de cada verbo: $\epsilon\phi\omicron\rho\rho\acute{\alpha}\omega$, $\epsilon\phi\omicron\rho\rho\epsilon\upsilon\omega$, $\epsilon\pi\iota\sigma\kappa\omicron\pi\acute{\epsilon}\omega$, $\epsilon\pi\omicron\pi\acute{\alpha}\omega$, $\epsilon\pi\omicron\pi\tau\epsilon\upsilon\omega$ es mirar con la fuerza, vitalidad, intensidad, lucidez, clarividencia, bondad, inteligencia, virtud y punto de vista de un dios" (2007, p. 93).

³⁷ FLORES 2007, p. 97. De hecho, dentro de la taxonomía verbal que la autora propone, incluye $\epsilon\phi\omicron\rho\rho\acute{\alpha}\omega$ dentro de la categoría "los dioses miran juzgando".

³⁸ KAVOULAKI, 2011, p. 380: "by inviting the sight of the god, the chorus underline their coming to sight, their spectacular appearance."

³⁹ RHEM, 1992, p. 47: "The process is one in which the audience shifts from the immediate dramatic situation to the larger world of the play, and then moves beyond it, constantly negotiating different levels and formulating responses appropriate to them, inspired by (but hardly bound to) the initial commitment to dramatic illusion." Esta participación de la audiencia es la que permite inferir interpretaciones irónicas, ambiguas, contradictorias, anticipatorias o retrospectivas de diferentes momentos de la obra.

⁴⁰ Aceptación dada por el diccionario de la Real Academia Española, en www.rae.es.

⁴¹ El impacto se produce tanto sobre el espectador externo como sobre el interno, es decir, Pelasgo. Cfr. II.2.3.

⁴² *LSJ* 1540: "kindly, earnestly. Prop. with forward mind."

⁴³ CHANTRAINE, 1968, p. 1227.

⁴⁴ Sobre el léxico egipcio en *Suplicantes*, Adrados (1999, *passim*).

⁴⁵ En el v. 27 que da comienzo a la *euché*, el pedido a los dioses será que acepten esta condición que, evidentemente, no les es propia: $\delta\acute{\epsilon}\zeta\alpha\sigma\theta\epsilon\kappa\epsilon\tau\eta\gamma\eta\eta\ \epsilon\pi\iota\ \theta\eta\lambda\upsilon\gamma\epsilon\upsilon\eta\ \epsilon\ \sigma\acute{\omicron}\lambda\omicron\nu\ \alpha\delta\omicron\iota\ \epsilon\ \pi\upsilon\epsilon\upsilon\mu\alpha\tau\iota\ \chi\acute{\omega}\rho\alpha\zeta$ *Admitid como suplicante a esta femenina formación con el aire reverencial de esta tierra*). Además, la *euché* recupera en este verso un término que cobra especial sentido en la tragedia, $\sigma\acute{\omicron}\lambda\omicron\nu$.

⁴⁶ Johansen-Witttle (1980) entienden $\sigma\acute{\omicron}\lambda\omicron\nu$ en sentido político, como término derivado de $\sigma\acute{\omicron}\alpha\sigma\iota\varsigma$. De este modo, $\sigma\alpha\sigma\iota\alpha\rho\chi\omicron\varsigma$ (v. 11) resulta ser, en su propuesta de traducción, "leader or originator of sedition". Sandin (2003 *ad* 11, p. 45) marca que en el griego clásico $\sigma\acute{\omicron}\alpha\sigma\iota\varsigma$ en su sentido político no significa sedición, sino "discord, faction, party strife or even civil war". Para Sandin, $\sigma\alpha\sigma\iota$ - se refiere al hecho de que Dánao y sus hijas han roto sus lazos con su familia en Egipto, y que por eso se ha iniciado una discordia. Sommerstein (2008, p. 293) traduce $\sigma\alpha\sigma\iota\alpha\rho\chi\omicron\varsigma$ como "originator of civil strife". La posición de Kavoulaki (2011, p. 377) resulta más atinada, en tanto no le confiere un significado político, sino de ocasión específica, pues señala que el término $\sigma\acute{\omicron}\alpha\sigma\iota\varsigma$ está vinculado a la actividad coral y a la formación, en particular. Por eso, para la autora, "the general usage of the word *stasis* in choral contexts seems to justify its choice at this ritually important moment when the chorus *qua* chorus and, at the same time, as a band of *parthenoi* is solemnly approaching a religious *locus* (1, v. 189-90), carrying the ritual symbols of supplication (v. 21-22) and invoking the gods (Zeus and others, 1, 23-26), with the obvious intention of taking up their positions to sing and dance (v. 40-175) a hymn and prayer to gods and heroes and particularly to Zeus..."

⁴⁷ KAVOULAKI, 2011, p. 384.

⁴⁸ *LSJ* 1648 y Chantraine (1968, p. 1050): “Cette famille de mots issue d’une racine exprimant une notion simple “arranger, préparer” a éclaté avec des sens très divers...” Si bien, entre estos sentidos posibles, Chantraine consigna *στόλος* como “expedición,” no se concentra en el examen de este vocablo. Lo que debe destacarse de su análisis etimológico es, sin dudas, la afirmación de que la raíz de esta familia supone la idea de “preparar”, idea que se respeta en nuestra sugerencia de interpretación del término como “formación coral”.

⁴⁹ Por eso *στόλον* puede traducirse como “equipamiento”, si se resalta el objeto; “expedición” o “misión”, si el acento se pone en la acción; y “tropa” o “banda” si se hace hincapié en el sujeto.

⁵⁰ Es necesario resaltar el hecho de que el v. 11 constituye también la primera vez que las jóvenes aportan un dato identificatorio específico respecto de ellas. En este sentido, la elección de *στασιαρχος*, compuesto de *στάσις* (que comparte la raíz de *στόλον*) y *αρχων*, ilumina el rol crucial de Dánao como líder e instructor del coro, tesis que desarrolla Kavoulaki (2011) en el artículo citado.

⁵¹ GOULD, 1973, p. 91.

⁵² Esta posición se revierte más tarde (v. 169), cuando el tiempo transcurrido y la desesperación invierten los roles de agente y paciente.

O *Filebo*: prazer e intelecto em confronto

Simone de O. Gonçalves Bondarczuk

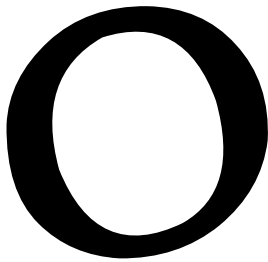
RESUMO

O diálogo *Filebo*, durante muito tempo, foi deixado de lado pela tradição dos estudos platônicos por ser um diálogo tematicamente complexo, tendo em vista a sua aparente falta de unidade, o que levou a tendência dos intérpretes e comentadores, seja na Antiguidade ou nos dias atuais, a se concentrarem em apenas um dos aspectos da obra: o metafísico ou o ético. No entanto, nos últimos trinta anos, o interesse por esse diálogo reviveu com força e a sua pertinência para uma compreensão mais global do pensamento teórico de Platão foi finalmente reconhecida. O presente artigo pretende introduzir o leitor nas questões centrais do diálogo e problematizar as controvérsias em torno do mesmo: Seria a vida dedicada ao prazer e/ou a vida dedicada à reflexão centrais para a constituição de uma vida feliz? Ou seria uma mescla entre essas duas vidas? Qual a relação dessa escolha com a questão teleológica do Bem em Platão?

PALAVRAS-CHAVE

Filebo; diálogos socráticos; prazer; intelecto; o Bem.

SUBMISSÃO 28 dez. 2017 | PUBLICAÇÃO 31 dez. 2017



diálogo *Filebo* de Platão, pela sua complexidade temática e beleza, provocou tantos questionamentos na Antiguidade como suscita ainda nos dias atuais, ao partir de uma questão simples, mas assaz relevante: se o prazer e os seus congêneres são bons ou o Bem; ou, ao invés, se o Bem se constitui na reflexão e nas atividades relacionadas com a mesma; ou talvez, o bem seria uma terceira via, uma espécie de amálgama entre os dois. Não menos interessante do que o tema, do ponto-de-vista formal, a sua estrutura dialógica traz a lembrança os primeiros diálogos socráticos em que o *élenchos*, em sua dinamicidade, põe em movimento o argumento central e segue, à risca, a via da dialética, convidando os primeiros receptores¹ e os leitores modernos a se engajarem de um modo ativo no debate.

Antes de tudo, o diálogo é uma contenda dramática entre prazer e reflexão no qual outras questões relacionadas vão sendo entrelaçadas como: a questão do Uno e do Múltiplo - como se pode chamar por um único nome genérico, prazer, uma multiplicidade de prazeres aparentemente dessemelhantes entre si e o mesmo argumento poderia servir para os conhecimentos; outra questão surge em decorrência dessas, a necessidade de se estabelecer categorias ontológicas para definir o prazer e as atividades relacionadas à reflexão, a saber, o limite, o ilimitado, a mistura e causa da mistura; e, ainda, como tudo isso se relaciona com o projeto ontológico de Platão a respeito do Bem.

O diálogo põe em tensão todas essas questões e nos é apresentado como uma peça dialética com passos tão belos quanto enigmáticos. Como consequência disso, o diálogo apresenta uma aparente falta de unidade temática que, durante muito tempo, foi um empecilho para uma interpretação ampla e integradora do diálogo na sua relação com o *corpus* platônico. O tema do diálogo é o prazer, ou a vida de reflexão, ou o Bem ou ainda, seria sobre uma vida mista, entre as duas, como sendo a mais feliz.

A importância desses temas em relação ao conjunto da obra de Platão, sobretudo, pelas questões metafísicas e éticas

postas em relevo em sua articulação com todo o pensamento platônico sobre o Bem permitiu que os últimos trinta anos assistissem a um renascimento da parte dos especialistas de seu estudo.

Tendo em vista essa polêmica em relação à unidade temática, o esquema de divisão do diálogo já foi apresentado de diversas formas², segundo minha proposta, pode ser estruturado da seguinte maneira:

1 Parte I: Introdução (11a-14b)

- a) As duas teses em disputa: a vida boa ou o Bem consiste na vida centrada no prazer e seus congêneres, ou na vida centrada na reflexão e nas coisas afins a essa (opinião correta e cálculo racional).
- b) A vida feliz é resultante da disposição e da propriedade da alma: haveria um terceiro estado superior a esses dois primeiros?
- c) A proposta de uma via intermediária: o Bem é o prazer, a reflexão, ou ainda haveria uma terceira possibilidade? (14b).

2 Parte II: A estrutura metafísica da realidade e o método dialético da divisão (14c-20b)

- a) O problema do Uno e do Múltiplo em sua versão mais banalizada (14c-14e).
- b) As três *aporias* sobre o Uno e o Múltiplo: a definição da dialética e o seu método de divisão como solução para as aporias (15a-17a).
- c) Os exemplos de limite e ilimitado: as letras articuladas (fonemas) e as notas musicais (17a-18d).
- d) A proposta de aplicação da distinção Uno-múltiplo ao prazer e à reflexão (18d-20b).
- e) Protarco sugere uma “segunda rota de navegação” para repreender Sócrates (20a–b).

3 Parte III: O discurso salvo por uma memória divina.

- a) Nem o prazer nem a reflexão são o Bem, mas uma terceira coisa, diferente dessas duas e superior a ambas (20b-c).
- b) A definição do Bem: os seus requisitos – suficiente, perfeito e digno de escolha (20b).
- c) A aplicação desses requisitos à vida de prazer e de reflexão (20c-22b).

d) Três vidas foram propostas, mas nenhuma das duas primeiras é suficiente e nem digna de escolha. A vida mista ganha o primeiro prêmio (22b-23b).

4 Parte IV: A necessidade de outro mecanismo (*mekhanê*) para argumentar a favor do segundo prêmio (23c-31b).

a) A definição dos quatro gêneros ou espécies nas quais se divide tudo que há no universo: o limite, o ilimitado, a mistura e a causa da mistura (23c-27c).

b) A vida vitoriosa faz parte do terceiro gênero: da mistura (27c-28b).

c) Teleologia cósmica e a inteligência (*noûs*) como “rainha do céu e da terra” (28c-29a)

d) A alma do mundo possui sabedoria e inteligência, pertencentes ao gênero da causa que ordenam e regem todas as coisas. (29a-31b).

e) A inteligência (*noûs*), portanto, pertence ao gênero da causa.

5 Parte V: O exame dos prazeres, a sensação, a memória e o desejo (31b-55c)

a) A fisiologia do prazer: dor e prazer como um par indissolúvel (31b-32b).

b) A psicologia do prazer: a reminiscência (32b-34c).

c) O desejo ou apetite por alguma coisa pertence à alma (34c-35d).

d) O desejo da alma, o tipo de vida correto e o prazer como antecipação (35d-36c).

e) Prazeres verdadeiros e falsos (36c-38c).

f) Percepção aparente e real: pensamento, opinião e discurso (38c-40c).

g) Os estados afetivos têm conteúdo proposicional (40e-43b).

h) O prazer não se identifica com a cessação da dor (43c-46a).

i) Os prazeres mesclados com dores (46a-50e).

j) Os prazeres puros sem mistura com dor, os prazeres sensoriais: a beleza das figuras, os sons, os aromas; e os prazeres da aprendizagem (50e-53c).

k) Conclusão: o prazer é um *vir a ser* (53c-55c).

6 Parte VI: Exame do conhecimento: os conhecimentos, as artes e seu grau de exatidão. A superioridade da filosofia. (55c-64c).

a) Os conhecimentos e as artes com distintos graus de exatidão e de pureza (55c-57e).

- b) A filosofia é superior a qualquer outro conhecimento ou arte (57e-59d).
- c) O Bem é a vida que consiste em uma mescla de sabedoria e prazeres puros (59e-64c).

7 Parte VII: Os ingredientes eidéticos do Bem, o posto dos candidatos na competência pelo bem e a conclusão (64c-67b).

- a) Beleza, proporção, medida e verdade como ingredientes eidéticos imprescindíveis ao Bem (64c -65e).
- b) A “tabela das posições finais” na competição pelo Bem: (i) a medida, o mesurável e o oportuno; (ii) o proporcional e o belo, o perfeito e o suficiente; (iii) a inteligência e a reflexão; (iv) conhecimentos, artes e opiniões corretas; (v) prazeres carentes de dor, isto é, prazeres “puros” (66a-66d).
- c) Conclusão do diálogo: se provou inteiramente pelo discurso que *era injustificada a pretensão, tanto do prazer, quanto da inteligência, de ser o Bem em si mesmo* por não preencherem os três requisitos: autonomia, suficiência e perfeição. Entretanto, existe um prazer superior aos físicos, fruto da paixão pelos discursos oraculares, inspirados pela musa filosófica (66d-67b).

A primeira grande subdivisão do diálogo (partes I a IV) refere-se ao procedimento dialético, e, portanto, ela se reveste de uma importância única para a compreensão da dialética, a ponto de Gadamer³ afirmar: “afinal de contas, em nenhum outro diálogo platônico, a teoria da dialética está tão estreitamente enredada com a prática da dialética como ali”.⁴

Em consonância com esse argumento, Gill⁵ defende a tese de que a forma do diálogo acentua o necessário vínculo entre engajamento cooperativo de ambas as partes e o exercício dialético, rumo a uma compreensão mais aprofundada das realidades e do Bem. Além disso, ele afirma, que nessa perspectiva, o *Filebo* seria excepcional pela importância que atribui a essas características para o aperfeiçoamento de toda a discussão. A ênfase nessas características explicaria porque Sócrates, nesse diálogo, tem de introduzir teoricamente o método dialético como um caminho para superar a primeira *aporia*, surgida com a aparente unidade (14a-e), recolhida e evidenciada no nome ‘prazer’, e a

multiplicidade de prazeres, muitas vezes, até mesmo, contrários entre si. Superar a afirmação surpreendente e paradoxal de que, “o múltiplo é uno” ($\square \tau \square \text{πολλ}\square \text{ε}\square\text{να}\text{ι}$) e a afirmação de que “o uno é múltiplo” ($\text{κα}\square \tau \square \text{ν}\square \text{πολλ}\square$), por meio do discurso, apresenta-se como o grande desafio. Entretanto, Sócrates tentará mostrar a Protarco que esse desafio só pode ser superado pelo exercício da dialética, pois a erística praticada pelos sofistas não pode, adequadamente, dar conta dele.

Na segunda grande subdivisão temática (nas partes V e VI), Sócrates argumenta que incluirá todos os conhecimentos na mistura em busca da vida feliz, mas apenas alguns prazeres: os prazeres puros (da vida teórica e dos sentidos puros), aqueles que não foram misturados com dor e que são verdadeiros por não induzirem ao engano. Esses correspondem aos prazeres estéticos de certos perfumes, de algumas vozes claras, das cores puras e das formas geométricas; e, também, os prazeres intelectuais da aprendizagem e da investigação disciplinada, e os prazeres éticos que seguem as virtudes.

Nos prazeres puros, o que se desfruta é uma experiência da natureza do belo e daquilo que é atrativo em si mesmo,⁶ independente de um estado de tensão que busque somente alívio (51c 6-7), eles ainda estão relacionados à clareza, à precisão e à verdade. Os prazeres impuros, por sua vez, possuem um laço indissolúvel com a dor que Platão procura ressaltar por meio do uso de várias partículas e construções com partículas - $\tau\epsilon$ $\text{κα}\square$ e $\delta\square$ $\text{κα}\square$ -, além do uso do advérbio *háma* (*simultaneamente*), para enfatizar essa conexão estreita.

O prazer autêntico é bom em si mesmo, por natureza, ou enquanto medido ou limitado pela razão calculadora. Platão longe de rechaçar o prazer corporal, de forma arbitrária, como um inimigo, procura integrá-lo a vida feliz, sempre que está acompanhado pela inteligência (*noús*) que pode prescrever-lhe a medida adequada. Comprova-se mais uma vez que a medida e a proporção salvam o prazer e o integram no conjunto de uma vida plena. A defesa da sabedoria acerca dos cálculos dos prazeres

autênticos da vida leva a conclusão de que o sábio (*sophós*) é o homem mais feliz.

O que chama atenção no desenvolvimento do tema é o fato de desde o início Sócrates propor uma terceira via alternativa para definir qual seria a vida mais feliz e que por isso se constituiria no Bem; e continuar insistindo nessa ideia ao longo do diálogo. A insistência em tal possibilidade leva a necessidade do estabelecimento de categorias ontológicas nas quais se possa incluir essa vida misturada de prazeres e atividades do intelecto. Por fim, a conclusão será que o Bem é a vida que consiste em uma mescla de sabedoria e prazeres puros (*Filebo*, 59e-64c).

Esses indícios, na linha de desenvolvimento do tema, nos faz pensar que o propósito ou intenção visado por Platão, no diálogo em questão, seja definir os horizontes dessa vida mista dentro do escopo do seu projeto ontológico sobre o Bem.

A DATAÇÃO DO DIÁLOGO E A GÊNESE DO TEMA

Em relação a sua posição no *corpus platonicum*, pode-se dizer que há um consenso entre os especialistas sobre o *Filebo* ter sido composto nas últimas duas décadas da vida de Platão e fazer parte do seguinte conjunto de diálogos: *Sofista*, *Político*, *Filebo*, *Timeu*, *Crítias* e *Leis*. Os dois primeiros nomes da lista são seguramente anteriores aos outros e, as *Leis*, o último. O *Crítias* tem uma relação de continuidade com o *Timeu* e a posição do *Filebo* é incerta, ou teria sido escrito entre o *Político* e o *Timeu*, ou entre, *Crítias* e *Leis*, e ainda haveria a possibilidade de alguma concomitância. Quanto às possíveis datas, os anos de 368 e 367 a.C. seriam um *terminus a quo* para os seis diálogos, no entanto, é difícil de determinar uma data precisa para qualquer um deles.⁷

Dessa forma, o *Filebo* teria sido escrito entre duas trilogias supostas de Platão: a primeira *Sofista*, *Político* e *Filósofo* - o último não foi escrito, mas anunciado - e a segunda, *Timeu*, *Crítias* e *Hermócrates*, esse último também não escrito. Outra possibilidade é que tivesse sido escrito depois da segunda trilogia e, antes das *Leis*. Particularmente essa é a posição assumida por Hackforth⁸ não

como uma certeza, mas pela possibilidade de dar conta de uma das características mais singulares do *Filebo*: a completa ausência de referências políticas e num momento que se sabe que Platão estaria envolvido em um projeto político concreto de estabelecer na Sicília, na corte de Dionísio, a sua República ideal. Nas palavras desse estudioso:

Sócrates e seus interlocutores discutem o bem para o homem como indivíduo e não como membro da comunidade; isso é surpreendente no autor da *República*, *Político* e *Leis* e pode ser considerado como refletindo uma separação deliberada da especulação política que melhor se encaixa nos anos de 360-354, do que em qualquer outro período das últimas duas décadas da vida de Platão. (Tradução nossa.)⁹

Essa pausa na especulação política ao qual se refere, não deve representar uma interrupção, mesmo momentânea, no projeto filosófico de Platão, como Hackforth dá a entender, em particular, definindo o diálogo em questão com a expressão um *pièce d'occasion*. Em seu entender, a obra marcaria uma espécie de interrupção temática na sequência dos diálogos platônicos, pressupondo que a sequencialidade da escritura seja uma prerrogativa do filosófico. Uma abordagem historicista, neste caso, não ajuda a entender a gênese da obra e, até mesmo, parece restringir o projeto do filósofo no qual a dimensão política não se mostra dissociada de sua dimensão ontológica.

Em minha opinião, deve-se ter em mente o tempo todo que o escopo de toda a obra de Platão aponta, invariavelmente, para o Bem, embora os propósitos ou intenções dos diálogos individualmente pareçam estar sempre em tensão dialética entre si, girando em torno de assuntos variados. Portanto, a questão do prazer tem de ter alguma relação com o Bem e a vida feliz; e a investigação para determinar o seu lugar na vida do filósofo, não está em desarmonia com o projeto de Platão em um momento específico, ou é um tema secundário, mas encontra ecos anteriores nos diálogos *Górgias*, na *República* e também no *Banquete*.

Segundo Boeri,¹⁰ Platão *parece ter se sentido particularmente comprometido de dar um lugar ao prazer na vida boa* e, principalmente, em demonstrar a sua importância para a vida do filósofo, como o prazer contribuiria para a ascensão ao Bem. Se levássemos à risca uma leitura ascética do platonismo, o prazer teria pouca ou nenhuma importância em uma vida teórica, no entanto, como se pode contemplar a beleza do Bem, sem a contemplação da beleza sensível dos corpos que visa o prazer, como se diz no *Banquete*? Portanto, uma leitura rigorosamente ascética não parece condizer com vários passos de outros diálogos, como se procurará mostrar. A via dialética não é uma via racional e árida e Platão está particularmente comprometido em demonstrar isso.

Só para citar alguns exemplos do *corpus* platônico, no *Górgias*, o personagem Sócrates conduz a discussão sobre o prazer da seguinte forma, logo depois de Cálicles ter afirmado que o homem feliz seria o que se entregasse a todos os prazeres indiscriminadamente:

Sócrates

Fui eu *que* conduzi a discussão para estes temas, meu caro, ou foi aquele que, com todo o embaraço, afirmou que a felicidade consiste no prazer de qualquer ordem, sem distinguir entre bons e maus prazeres? Pergunto-te mais uma vez se, em tua opinião, **o prazer e o bem são uma e a mesma coisa ou se há prazeres que não são bons?**

Cálicles

Se te dissesse que eram coisas diferentes, entraria em contradição com as afirmações que já fiz. Mantenho, portanto, que são a mesma coisa.

Sócrates

Dás cabo de tudo o que assentámos, Cálicles, e não poderás realizar comigo uma investigação correta da verdade, se te pões a falar contra o teu próprio pensamento.

Cálicles

Exatamente como tu fazes Sócrates.

Sócrates

Se isso é verdade, faço tão mal como tu. Mas reflete meu caro, que **talvez o Bem não se identifique com toda a espécie de prazer**. A ser assim, verificar-se-iam, as consequências vergonhosas, a que há pouco aludi, e muito mais. (494 e 10 – 495 a e b 2. Grifos nossos.)¹¹

Sócrates, ao questionar, nessa passagem, *se o prazer e o bem são uma e a mesma coisa ou se há prazeres que não são bons?*, propõe, na verdade, uma discussão ou revisão sobre a ontologia do Bem ou uma *agatologia* que no *Filebo* assumirá, inicialmente, a forma de uma ontologia de uma vida boa¹² na qual o prazer deve ser parte constituinte.

Da mesma forma também, com essa afirmação de que *talvez o Bem não se identifique com todo tipo de prazer*, ele aponta para a necessidade de examinar a questão mais a fundo, propondo nas entrelinhas a necessidade de submeter o prazer a uma divisão e de uma classificação dos prazeres para melhor compreender em que medida ele é o Bem. No entanto, Sócrates não dará prosseguimento a essa investigação ao longo desse mesmo diálogo, mas, antecipa um esboço de uma tese sobre as espécies de prazeres que será retomada e desenvolvida no *Filebo*.

Pode-se constatar também, na *República* 505b, a importância do tema ao examinarmos o seguinte excerto:

Se não a conhecemos e, à parte essa ideia, conhecermos tudo que há, sabe que de nada nos serve, da mesma maneira que nada possuímos se não tivermos o bem. Ou julgas que vale de muito possuir qualquer coisa que seja, se ela não for boa? **Ou conhecer tudo o mais, exceto o bem, e não conhecer nada de belo e bom?**

– Por Zeus que não!

– Mas, na verdade, sabes também que, para a maioria (*hoi polloi*), é o prazer que se identifica com o bem, ao passo que para os mais requintados (*kompsoitéroi*) é o saber.

– Pois não!

– E os que assim pensam meu amigo, não são capazes de explicar o saber, mas acabam por ser forçados a dizer que é o saber do bem.

– Coisa que é bem ridícula!

[...]

– E agora os que definem o bem com prazer, estão menos evitados de erros do que os outros? Ou, não são, também eles forçados a concordar que há prazeres maus?
– Seguramente que sim.

Nesse passo, segundo Sócrates, existe, portanto, uma opinião já estabelecida pelo senso comum (*hoi polloí*) de que o prazer se identifica com o Bem, enquanto para os mais requintados, ele se identifica com o saber. Essa primeira oposição superficial levará a outra mais fundamental que integra um dos núcleos da metafísica platônica - a questão do Uno e do Múltiplo – porque a essência do Bem não pode ser dupla, mas uma ou una, por isso terá que se decidir entre as duas alternativas ou uma terceira que se aproxime mais do Bem. Em outras palavras, o que ele persegue é como conciliar e fundamentar filosoficamente a relação do Uno e do Múltiplo com o Bem, tópico esse que também não desenvolve na *República*.

O *Banquete*, por sua vez, deveria ter uma relação importante com o tema do prazer uma vez que trata do mito de Eros, em sua relação com Afrodite que explicitamente é chamada de prazer no *Fílebo*. Essa relação talvez pouco evidente do ponto de vista teórico, não me parece de menos importância hermenêutica. A questão é definir até que ponto pode-se estender a analogia do mito de Eros e Afrodite ao tema do prazer e do conhecimento como é apresentado no *Fílebo*, que embora tenha sido considerado como um diálogo ético por muitos, claramente se mostrou como estando inserido no plano ontológico de Platão em relação ao Bem.¹³

No entanto, o *Banquete* não é considerado um diálogo de tema ontológico, mas não deveria passar despercebido que Platão ali estabelece uma categoria nova de existir no mundo – expressa no uso da preposição *metaxý* –, uma posição intermediária entre deuses e homens, a posição do *daímon*, a mesma de Eros, a mesma do filósofo, e de Sócrates; essa nova categoria, do ponto de vista epistemológico, ainda pode ser entendida como qualquer coisa entre a sabedoria e a ignorância, definida por Diotima como o opinar corretamente (*tò orthà doxáxein*).

Tal posição é definível em termos de participação. O mito diz que Eros tanto é rico em expedientes como é indigente, a ponto de estar sempre na falta de alguma coisa: dor e prazer se enlaçam necessariamente no movimento de Eros, mas não de modo negativo, pois a dor da falta é que impulsiona ao desejo de preenchimento. Por outro lado, no *Filebo*, Sócrates, retorna a esse ponto, ao falar dos prazeres puros, incluindo, nessa categoria, os prazeres do aprendizado e procura purificá-los desse aspecto doloroso. O filósofo leva Protarco a concluir que se alguém for privado desses ensinamentos não sentirá, de modo natural, dor por causa dessa perda, mas apenas, ao raciocinar sobre essa experiência. Ou seja, ele procura separar a experiência pura do aprendizado (χωρῆς τοῦ λογισμοῦ), como uma experiência prazerosa em si.¹⁴

Ademais, Diotima levanta uma importante questão em relação ao opinar corretamente: como pode um *álogon práigma* ser ciência, por um lado, mas como pode ser ignorância (não conhecimento) se, ao mesmo tempo, recolhe o ser (*toú óntos*)? Esse estatuto ontológico estabelecido por Platão deixa em aberto à questão do prazer, pois esse mesmo, sendo movimento e geração, não suficiente em si mesmo, não poderia ser um bem; mas como vir a ser, vem a ser a partir de alguma coisa e não seria essa coisa o Bem? Qual a relação entre prazer e Bem? Mais uma vez constata-se que essas questões, de alguma forma, serão retomadas no *Filebo*.

A meu ver, se existe uma divindade patrona da filosofia, essa divindade deve ser Eros, porque é esse, sobretudo, em sua ânsia de preencher-se e, na sua propensão ao belo, que se move e faz mover na direção do objeto de seu amor; e qual coisa, segundo Platão, seria mais desejável e amável do que o bem. A própria natureza intermediária de Eros, sempre acompanhado de prazer e dor, entre o sensível e o inteligível, constrói uma relação entre o amor ao belo sensível e ao belo inteligível que, por força da narrativa mítica, são inseparáveis. Mas essas relações, assim expostas em uma linguagem imagética do mito, ainda não dão conta de definir os horizontes da exata relação entre prazer e Bem.

O personagem Sócrates, então questionará - a partir da tese de Filebo de que o prazer constitui a vida boa – se o prazer tem ou não espécies e quantas e quais são e, depois, fará o mesmo em relação às atividades do intelecto, para concluir por uma terceira via já elucidada desde o início do discurso de que a vida mista seria a vida boa/feliz e essa sim seria o Bem.

Sendo assim, Sócrates procurará distinguir na argumentação, segundo o método dialético da divisão, quais são os prazeres ruins e quais bons, mas já admitindo previamente ser a maioria deles ruim como se vê no excerto abaixo:

Porque estás chamando essas coisas, ainda que dessemelhantes, diremos nós, com outro nome, pois dizes serem boas todas as coisas prazerosas. Ora, certamente, nenhum argumento pode contestar tal afirmação, dizendo que as coisas prazerosas não são prazerosas, mas dizendo que a maioria delas é ruim e, umas boas,¹⁵ como nós afirmamos.¹⁶

A naturalidade desse tema que subsumi o senso comum de que ser feliz, de alguma forma, é se entregar aos prazeres, torna-o sempre atual e relevante, e confronta-nos com os seguintes questionamentos: todo prazer implica necessariamente em um bem? Como o prazer participa do Bem em si mesmo? Ou, como alguns defendem: uma vida baseada só na reflexão não seria mais proveitosa aos homens? Tais questões são o motor propulsor que fazem mover o diálogo.

Na Antiguidade, o tema do *Filebo*, a saber, o prazer e suas injunções éticas e metafísicas, foi objeto de múltiplos comentários de Aristóteles até os últimos neoplatônicos.¹⁷ As escolas de interpretação sempre alternaram entre dois campos de interpretação: Ético ou Metafísico (escola de Jâmbico). O comentário mais completo que chegou até nós da Antiguidade foi o de Damascio¹⁸ – *Comentário ao Filebo de Platão* – o qual já ilustra certa polêmica antiga acerca do tema:

Alguns dizem que o escopo do *Filebo* é o prazer, como o subtítulo demonstra e também o próprio Sócrates, primeiramente, ao se propor discutir sobre o prazer (11b4-

c3), e depois a examinar as coisas a esse respeito e, finalmente, por concluir o seguinte: que o prazer não é a finalidade (*télos*) da vida.

[...]

Ainda na opinião de Pisiteo, o aluno de Theodoro de Asino, o diálogo é sobre a Inteligência, como dizem também que o Parmênides é sobre o Bem. Isso, porque na discussão da vida mista (na qual inteligência e prazer estão misturados), a Inteligência ela mesma é o primeiro (elemento) na mistura (1959, p. 2). (Tradução nossa.)

Nesse passo, Damascio faz uma espécie de revisão histórica das interpretações correntes dos neoplatônicos sobre a temática do *Filebo*, partindo do ponto de vista tradicional de Proclo e destacando a discordância entre os seus comentadores. Vale ressaltar o fato de nenhum dos comentadores da Antiguidade dizerem que o diálogo é sobre a vida mista. A interpretação que Damascio dará ao tema do prazer será considerada uma leitura mais aristotélica, diversa de seus predecessores preocupados somente em interpretar a doutrina de Platão e que só recorrem a Aristóteles para acrescentar um elemento a mais: o prazer não é só o preenchimento de uma falta, mas o resultado suplementar de uma atividade.

Ao comentar sobre as diversas interpretações a respeito do tema numa perspectiva historiográfica, Dorothea Frede¹⁹ diz que a maior parte dos comentadores dirigiu a sua atenção para um único aspecto; seja ao discutir a passagem sobre metodologia e ontologia; seja se limitando à discussão do prazer, sem dar valor ao conjunto do diálogo. Sendo assim, pode-se constatar que não havia consenso interpretativo em relação ao tema na Antiguidade e nem tampouco na contemporaneidade.

Retornando ao diálogo, Sócrates, do início, apresenta as duas teses ou concepções da existência humana já discutidas anteriormente: que o prazer e seus congêneres implicam em uma vida boa/feliz; e a outra que diz que a vida de reflexão e seus congêneres são responsáveis por isso. Tais argumentações irão se desenvolver no sentido de determinar qual dos dois tipos de existência estaria mais aparentado ao Bem, sendo que um terceiro

tipo de vida possivelmente superior é assinalado desde o princípio. Pode-se dizer, portanto, que a questão teórica central gira em torno da articulação entre uma questão ética – no que consiste a vida boa/feliz – e de uma ontológica – como a vida boa/feliz está relacionada com o Bem.

O BEM COMO PONTO DE PARTIDA DA DISCUSSÃO

Logo na primeira seção do diálogo, em uma tentativa de estabelecer as condições de um diálogo positivo que assegure a concordância dos interlocutores em engajar-se numa discussão honesta do ponto de vista intelectual, Sócrates inicia da seguinte forma:

Sócrates

Olha só, Protarco, que discurso tu estás (disposto) a aceitar agora: o de Filebo ou, frente ao nosso discurso, refutá-lo, caso te não seja exposto segundo o que é inteligível? Queres que recapitulemos cada um deles?

Protarco

Certamente que sim!

Sócrates

Pois bem; sobre isso, Filebo afirma ser bom (*agathón*) para todos os viventes o regozijar-se, o prazer e o gozo, além das coisas que estão em consonância com esse gênero; porém, de nossa parte a refutação é que não são essas coisas, mas, sim, o pensar e a percepção inteligível, bem como o recordar e, ainda as coisas desse mesmo gênero como a opinião exata e os raciocínios verdadeiros, as quais são superiores e mais desejáveis do que o prazer para todos quantos são capazes delas participar; e, também, são elas as mais úteis para todos aqueles que são e virão a ser capazes de usufruí-las. Não é assim não como cada um de nós afirma, Filebo? (Tradução nossa.)

O uso do termo *agathón* em todo o diálogo é ambíguo, pois tanto pode ser entendido como o adjetivo bom, como é entendido nesse excerto acima, ou compreendido como se verá adiante pela

ideia do Bem. A ocorrência dessa ideia, no *corpus* platônico, costuma aparecer substantivada pelo artigo e /ou em forma contraída, *tagathón*, quando se refere ao Bem.²⁰ Portanto, a palavra, como usada nesse excerto acima, gera uma ambiguidade, pois pode significar tanto que o prazer é bom, ou seja, é uma espécie de bem (que participa do Bem), ou é o Bem em si mesmo, se assumirmos que mesmo sem o artigo a palavra possa significar o Bem.

Ao observar-se todos os usos dessa palavra em seus contextos específicos no diálogo, constatamos que tal ambiguidade é deliberada, quase metade dos exemplos aparecem com artigo e a outra metade sem o artigo. Assim sendo, Platão sustenta essa ambiguidade até o fim, de alguma maneira, para paulatinamente ultrapassá-la, valendo-se do método dialético da divisão na tentativa de definir o Bem de maneira mais precisa e identificá-lo com a vida boa/feliz.

Em contraposição a tese de Filebo, o personagem Sócrates sustenta, neste mesmo passo, que as atividades do intelecto são qualitativamente superiores. Isto fica evidente ao usar adjetivos no grau comparativo de superioridade, por meio dos quais ele procura identificar a vida de reflexão como algo em si mesmo superior, mais desejável e mais útil, e por isso, mais aparentada ao Bem. O refletir e seus congêneres são comparativamente melhores do que o regozijar-se e seus congêneres, demonstrando claramente que ele está considerando esses últimos como sendo um bem relativo. Na verdade, Sócrates introduz a pressuposição de que se a vida de reflexão é melhor, talvez seja porque haja prazeres bons e outros piores.

Nesse ponto do diálogo, nem o personagem Sócrates, nem Filebo/Protarco, estão preocupados em definir a questão, mas em estabelecer as bases de um campo comum de discussão para conduzi-la no sentido de responder, ao longo do diálogo, quais são as exatas relações entre o prazer, a vida fundada na reflexão e o Bem. Concordo com a leitura precisa de Delcomminette sobre o escopo do diálogo: “Todo o diálogo pode ser lido como uma tentativa de descobrir a relação correta entre o prazer e o bem e de fundamentá-la dialeticamente”.²¹

O prazer tem um mesmo nome, mas é múltiplo, o conhecimento tem um mesmo nome e igualmente é múltiplo. O nome só pode ser visto como um, se for entendido como conceito, mas até aquele momento, o que é um conceito para nós ainda não havia sido definido pelos gregos como categoria de pensamento.²² Sendo assim, se estabelece a necessidade de argumentar sobre as semelhanças e as dessemelhanças entre os prazeres a partir das quais se possa considerá-los como o mesmo e, da mesma forma, proceder com as coisas referentes à reflexão.

Na intenção de buscar um ponto de partida comum para o desenvolvimento desse caminho de pensamento, o personagem Sócrates, recrimina a interpretação ingênua de Protarco sobre o problema do Uno e do Múltiplo:

Sócrates

Falo do que aconteceu um pouco antes, do que, pela própria natureza, surgiu como algo extraordinário; pois, de fato, é surpreendente a afirmação de que “o múltiplo é uno” quanto a afirmação de que “o uno é múltiplo”; e qualquer uma dessas duas seria facilmente contestada, se proposta desse modo.

Protarco

Então, será que estás querendo dizer, quando alguém se referir a mim, Protarco, nascido como único por natureza, ser eu, ao invés disso, muitos, e contrários tanto a mim mesmo quanto uns aos outros, por admitir o grande e o pequeno, o pesado e o leve, o mesmo e, também, incontáveis outros?

Sócrates

Tu, Protarco, estás afirmando o que se estabeleceu publicamente das admiráveis discussões a respeito do um e do múltiplo, e que foi admitido, por assim dizer, já por todos. Não se deve, no entanto, acolher de imediato, dentre tais coisas, o pueril, o fácil, ou ainda o que possa vir a se tornar um grande obstáculo para o discurso, aprovando-os; pois, nem mesmo quando, depois de ter dividido os membros e, simultaneamente, as partes do discurso, e de ter concordado que todas essas coisas eram aquele um, ainda assim alguém poderia refutar, de modo zombeteiro, que foi obrigado a dizer

um prodígio: o um, como múltiplo, é também ilimitado; e o múltiplo, como um, é único. (tradução própria)

A aporia da afirmação de Protarco fica ainda mais clara adiante no diálogo, quando Sócrates relaciona o Uno e o Múltiplo com duas categorias de pensamento: o limite e o ilimitado: como algo poderia ter limite e ser ilimitado ao mesmo tempo. Além do mais, o que Protarco não se dá conta é de que Sócrates quer investigar o Uno e o Múltiplo nas Formas, as quais não se devem aplicar predicados de qualidades sensíveis. O personagem Sócrates responde assim a pergunta de Protarco sobre qual seria a outra versão não banalizada desse argumento: “é quando, filho, alguém coloca o um, mas não aquele do qual agora há pouco falamos, das coisas que vêm a ser e perecem” (15 a: *tôn gignoménon – das coisas advenientes*).

Fica evidente, então o erro de Protarco ao confundir a unidade empírica com a unidade formal, a Forma ou a Ideia. A abordagem socrática seria, pode-se dizer, ontológica, enquanto a de Protarco empírica, por isso Sócrates precisa primeiro conduzir Protarco a esse denominador comum da discussão (movimento claramente expresso no verbo *synkhoréo* – reunir no mesmo sítio, derivado composto de *khóra*, território, região, lugar) para então, proceder ao método dialético da divisão.

Platão já havia estabelecido desde os diálogos da maturidade que a unidade genuína ou originária era uma Forma ou Ideia (*eídos; idéa*), a única originariamente una e que, dentre estas, a forma suprema ou final na hierarquia seria o Bem. A multiplicidade, por sua vez, estaria associada aos particulares sensíveis - exemplificações desses originários que são as formas -, e que estão para o adveniente, assim como as ideias estão para o Ser. Como conciliar, portanto, os conceitos de um Uno-supremo, com um Uno-Múltiplo relacional, uma vez que todas as realidades parecem ser unas e múltiplas simultaneamente. Para Platão, só a aplicação do método dialético, esse caminho ‘presente dos deuses’, pode desfazer essa primeira aporia: que o múltiplo seja uno e o uno seja múltiplo.

Ainda ao concluir a seção 15 *a* ele afirma: “é sobre essas *hênades*²³ e sobre coisas desse tipo que muito empenho gera a refutação ou controvérsia pelo método da divisão” (tradução própria).²⁴ Essa afirmação soa como uma espécie de observação autocrítica: muito zelo com o método da divisão em se tratando de *hênades* é perigoso por causa da sua própria natureza *una*. Não é uma crítica necessariamente ao método da divisão, fundamental na dialética platônica, mas uma constatação da dificuldade de apresentar essas *hênades* discursivamente, por causa da sua própria natureza paradoxal.

Pode-se dizer, sobretudo, que o foco teórico de Sócrates é entender o fundamento dessas *hênades* – as formas *unas* em si mesmas – que ele exemplifica como o homem como *um*, o boi como *um*, o belo como *um*, o bem como *um* (esses dois últimos exemplos canônicos da teoria das Formas). Por causa dessa afirmação de Sócrates, muitos intérpretes viram na teoria platônica da realidade, não uma ontologia, mas uma *henologia* na qual o *uno* é a origem do real e o conceito de ser deriva dele.²⁵

Concluindo, procurei mostrar nesse artigo, em linhas gerais e amplas, a habilidade surpreendente de Platão, por meio da personagem Sócrates, em desenvolver uma argumentação sobre temas tão complexos, mostrando e aplicando cuidadosamente o método dialético, para o filósofo, o modo supremo de apreensão do real, com vistas a resolver um problema que de longe é simples: o Bem é, em Platão, o fundamento ontológico de uma vida feliz? Como se pode definir o Bem em termos de uma vida mista de prazeres e conhecimentos?

Retomando a noção de escopo dos antigos exegetas neoplatônicos,²⁶ poder-se-ia dizer que o tema principal do *Filebo* é o Bem, mas o propósito do diálogo é definir como a vida mista pode ser esse Bem.

ABSTRACT

Philebus: Face-off of Pleasure and Intellect

The dialogue *Philebus*, for a long time, was dropped by the tradition of Platonic studies and is considered a complex dialogue due to an alleged lack of thematic unity. In the last thirty years, the interest in it revived with strength and its relevance to a broader understanding of the theoretical thinking of Plato was finally recognized. This article aims to introduce the reader on the core issues of the dialogue, namely: What constitutes a good life: would it be a life dedicated to pleasure or dedicated to understanding? Or it would be a mixture between these two lives? And which of the three conceptions of life are closer to the Good?

KEYWORDS

Philebus; Socratic dialogue; Pleasure; Intellect; the Good.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEKNIENÈ, T a t j a n a. **Le propos (skopos) d'un dialogue.** In: <https://etudesplatoniciennes.revues.org/1177>.

BAILLY, Anatole. **Dictionnaire Grec Français.** Paris: Hachette, 1963.

BOERI, Marcelo. **Platón:** Filebo. Introducción, traducción y notas. Buenos Aires: Losada, 2012.

BRAVO, Francisco. Ontologia y ética en el Filebo de Platón. In: PERINE, Marcelo (Org.). **Estudos platônicos:** sobre o ser e o aparecer, o belo e o bem. São Paulo: Loyola, 2009.

CHANTRAINE, Pierre. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque:** Historie des mots. Paris: Librairie Klincksieck, 2009.

DAMASCIUS. **Lectures on the Philebus.** Translation, notes and indices by L.G. Westernik. Amsterdam: s.n., 1959.

DELCOMMINETTE, Sylvain. **Le Philèbe de Platon:** introduction à l'agathologie platonicienne. Leiden-Boston: Brill, 2006.

FREDE, Dorothea. Desintegração e restauração: prazer e dor em Filebo e Platão. In: KRAUT, Richard (Org.). **Platão.** Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Ideias & Letras, 2013.

FRIEDLÄNDER, Paul. **Platone.** Traduzione, note e apparati di Andrea Le Moli. Milano: Bompiani, 2014.

GADAMER, Hans-Georg. **L'ethique dialectique de Platon:** interpretation phénoménologique du Philèbe. Traduit de l'allemand par Florence Vatan et Véronica von Schenck. Paris: Actes Sud, 1994.

GILL, Christopher. Dialogue Form and Philosophical Content in Plato's Philebus. In: DILLON, John; BRISSON, Luc (Eds.). **Plato's Philebus.** International Plato Studies, v. 26, p. 47-55, 2010.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. **A Greek-English Lexicon.** Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones. London: Oxford University Press, 1985.

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Moura (Coor.). **Dicionário grego-português.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2010. 5 v.

NUSSBAUM, Martha. **A fragilidade da bondade:** fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega. Tradução de Ana Aguiar Coutinho. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

PERSEUS DIGITAL LIBRARY. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/>

PLATÃO. **Diálogos: Parmênides-Filebo.** Tradução de Carlos Alberto Nunes. Pará: Universidade Federal do Pará, 1974. v. 8

----- **República.** Tradução e notas Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

_____. **Parmênides.** Tradução e comentários Maura Iglésias e Fernando Rodrigues. Rio de Janeiro: EdPUC; São Paulo: Loyola, 2003.

_____. **Górgias.** Introdução, tradução do grego e notas de Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, 2011.

PLATO. **Philebus.** Translated with introduction e notes by Dorothea Frede. Indianapolis; Cambridge: Hackett Publishing Company, 1993.

PLATO. **Philebus.** Translated with an introduction and commentary by R. Hackforth. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.

PLATON. **Philèbe.** In: DIÈS, A. (Ed.). Paris: Les Belles Lettres, 1949.

PLATÓN. **Filebo.** Introducción, traducción y notas de Marcelo Boeri. Buenos Aires: Losada, 2010.

¹ Deixo de lado a questão de quem teriam sido os primeiros receptores dos diálogos de Platão que não é relevante para os objetivos deste artigo. A suposição mais imediata nos indica seus discípulos, membros da Academia. Os diálogos teriam sido como *hypomnemata* que auxiliavam na discussão; mas muitos os consideram, principalmente, dirigidos aos adversários intelectuais do mestre, os sofistas e os rétores; e, ainda, pode-se supor que tenham sido escritos como legado à posteridade. Dado a situação de analfabetismo da época, dificilmente eles visavam um público leigo e não aristocrático.

² Só para citar algumas propostas diferentes: Diès (1949), Boeri (2010), Friedländer (2014).

³ GADAMER, 2009, p. 103.

⁴ Constata-se isso na insistência de Sócrates, desde o início, de buscar entrar em acordo com o seu interlocutor sobre o tema que discutirão e de como devem tratá-lo. A concepção da dialética como uma busca compartilhada é desenvolvida com maestria no *Filebo*.

⁵ GILL, 2010, p. 47-55.

⁶ Cf. *Banquete*, 204 b-c, 206 c-e.

⁷ HACKFORTH, 1972, p. 1.

⁸ Idem, ibidem, p. 4.

⁹ “Socrates and his interlocutors discuss the good for man as individual, not a member of a community; this is surprising in the author of Republic, Statesman and Laws, and may be taken to reflect a deliberate detachment from political speculation such as better fits the years 360-354 than any other period in Plato’s last two decades.” (1972, p. 4)

¹⁰ BOERI, 2010, p. 9.

¹¹ PLATÃO, 2011, p. 140.

¹² BRAVO, 2009, p. 168.

¹³ Sem sombra de dúvida, o comentarista que definitivamente conseguiu demonstrar isso foi Sylvain Delcomminette, em sua obra magistral, *Le Philèbe de Platon. Introduction à l’agathologie platonicienne*.

¹⁴ *Filebo*, 52 a-b.

¹⁵ καὶ δὲ πάντα ἀπὸ τῶν τῶν πολλὰ καὶ γὰρ θὸν δέ, ὅς ἐστι φραμὲν (*Filebo*, 14b).

¹⁶ *Filebo*, 13b

¹⁷ Plotino faz várias referências ao diálogo no *Livro III 5.8.8, IV. 3.6.34, VI.7.25.2*; também Porfírio, seu mestre, comenta algumas linhas do diálogo em seus: *Comentários ao Timeu de Platão, fr. 51.70-3*; e, ainda, Alexandro de Afrodisia, em *Comentário ao livro VIII dos Tópicos de Aristóteles*, onde cita e interpreta de modo aristotélico a passagem de *Filebo*, 12d. Ademais, sabe-se da existência de um comentário perdido de Proclo ao *Filebo* e um comentário de Jâmbico cuja única fonte é o próprio comentário de Damascio sobre esse diálogo.

¹⁸ Nasceu em Damasco, na província romana da Síria, lugar de onde provem o seu nome (o nome original é desconhecido). Foi filósofo da escola neoplatônica ateniense, (458 d.C. – após 538), conhecido como "o último dos neoplatônicos", por ter sido o último escolarca da Escola de Atenas antes do seu fechamento pelo imperador Justiniano em 529 d.C. Duas obras são atribuídas a ele acerca do *Filebo*: *Tratado dos Primeiros Princípios* e *Comentários ao Filebo de Platão* (textos estabelecidos por L.G. Westernik e não traduzidos para o português).

¹⁹ FREDE, 2013, p. 502.

²⁰ Não é inquestionável que para Platão, o substantivo e o adjetivo fossem entendidos como um ente e seu predicado, pois ambos são denominados de *ónoma* e, portanto, vistos como entes.

²¹ “Tout le dialogue peut être vu comme une tentative de découvrir la relation correcte entre le plaisir et le bien et de fonder dialectiquement” (DELCOMMINETTE, 2006, p. 31).

²² Os especialistas não estão de acordo ainda se teria sido Platão ou Sócrates o criador do conceito.

²³ Não é fácil determinar o sentido exato desta palavra, usada uma única vez por Platão nesse contexto, portanto um *bápx legómena*, sem ocorrência em outros diálogos. Talvez Platão se refira a formas unas, de aspecto uno, se supormos uma etimologia a partir da junção de *béna* (neutro plural de *bén*), *unidades*, e a raiz *eid-* de *eídos*, *forma*, *aparência*, *aspecto*, ou seja, *o que tem um aspecto único/uno*.

- ²⁴ περὶ τούτων τῶν ἰσχυρῶν καὶ τῶν τοιούτων ἡ πολλὴ σπουδὴ μετὰ διαιρέσεως ἡ μπισβήτησις γίνεται. (*Filebo*, 15a 6-7).
- ²⁵ Sobre esse assunto cf. BRAVO, 2009, p. 170.
- ²⁶ ALEKNIENÈ, 2017, p. 1.

Aedón: performance poética de las víctimas

Graciela C. Zecchin de Fasano

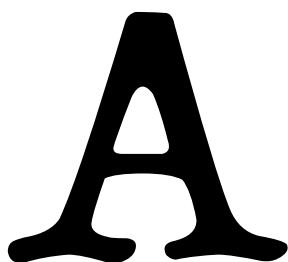
RESUMEN

La figura del ruiseñor, atestiguada por primera vez, en el canto 19 de *Odisea* (v. 518-523), aparece también en la fábula contenida en *Trabajos y días* (v. 202-212) de Hesíodo y en la comedia *Aves* de Aristófanes. El presente artículo analiza con metodología comparativa la peculiar representación de la víctima de algún tipo de violencia en los textos citados y qué interpretación se puede derivar en cada contexto discursivo específico.

PALABRAS CLAVE

Aedón; Homero; Hesíodo; Aristófanes

SUBMISSÃO 29 dez. 2017 | PUBLICAÇÃO 31 dez. 2017



unque los poemas homéricos expresan regularmente la ideología masculina de la gloria, las aristas socialmente excluidas pueden ser presentadas, conforme a las posibilidades expresivas del arte, insertas en medio de los tópicos tradicionalmente constitutivos. Tal como sucede con la representación de las víctimas femeninas para las cuales la conversión en aves permite con la imaginería del canto dar voz especial a los silenciados, y particularmente, a las mujeres. En el canto 19 de *Odisea* (v. 518-523) Homero utiliza una versión inusual del mito de la conversión de una mujer en ruiseñor. En el texto, la imagen del ave inaugura una presencia de la lírica asociada al lamento que ha tenido interesantes consecuencias.¹ En primer lugar, dentro del corpus de la literatura griega misma, el ruiseñor homérico resultó desplazado por la presión didáctica de la fábula hesiódica y, en segundo lugar, luego fue significativamente reemplazado por la versión más política y difundida acerca del mito de Procne y Filomela en textos de la comedia y la tragedia. Analizaré en qué modo el ruiseñor homérico problematiza nuestra comprensión de la mimesis en épica y en lírica y qué consecuencias conlleva su estudio comparativo con textos posteriores, como la conocida “fábula del ruiseñor y el halcón” en *Trabajos y días* de Hesíodo, o en la sofisticada comedia de Aristófanes llamada *Aves*.

UN RUISEÑOR EN *ODISEA*: UNA VERSIÓN DE LA LÍRICA FEMENINA

En el pasaje de *Odisea* mencionado (19, v. 518-523) Penélope se halla en una situación anímica calamitosa, devastada por el llanto, el insomnio o las pesadillas, que se comunica como un canto de lamento. Presentada de este modo, la pena de Penélope desarrolla en medio de un discurso épico una mimesis o una “performance” de la lírica. La forma lírica específica del canto de lamento no resulta vertida directamente, sino a través de la descripción de una variación fónica en que Penélope se compara a

sí misma con un ruiseñor, el ave típica del lamento en las antiguas tradiciones griegas. Penélope se imagina como una mujer-ave que, en una vida anterior, ha sufrido la extraordinaria pena de asesinar a su hijo.

El mito de Aedón, palabra griega que significa ruiseñor, nos ha llegado en dos versiones.² Por un lado, la versión canónica, más expandida en la tradición posterior, es la que trata acerca de Procne y Filomela o Aedón y Calidón, proporcionada por la tragedia, Ovidio y la *Biblioteca* de Apolodoro. Tereo, el esposo de Procne viola a Filomela, quien trata de revelar la verdad a su hermana tejiendo su propia historia en un tapiz. Procne enojada asesina a Itys, el hijo que tiene con Tereo y le sirve sus carnes al padre como comida. Con esta acción Tereo queda sin herederos y absolutamente contaminado de culpa. La progenie es cortada abruptamente; pero Procne, que amaba a su hijo, lo lamentará cantando su pena, como un ave, indefinidamente. La primera inferencia obvia en este relato, es que Procne, a diferencia de Penélope en el pasaje de *Odisea*, está usando su poder para dañar directamente a su marido, en una venganza concreta.

Por otro lado, una segunda versión del mito, la que contiene *Odisea*, se halla también en un escolio de Eustacio a Ferécides. Según esa versión, Aedón está casada con Zeto, el fortificador de Tebas y tienen un único hijo Itylos, mientras el gemelo de Zeto, Anfión, está casado con Níobe y tienen varios hijos.³ Aedón, celosa de esta múltiple progenie intenta matar al hijo mayor de Níobe y, en la oscuridad, por error, asesina a su propio hijo. En el escolio de Eustacio se dice que Aedón ordenó a su hijo dormir en otra habitación, pero el joven no la obedeció o bien olvidó la orden materna.

¿Por qué *Odisea* se sirve de la versión tebana del mito del ruiseñor, cuando se ha demostrado el vínculo estricto que el poema guarda con los orígenes de Atenas?⁴ ¿Por qué esta versión tebana no ha gozado de la tradición literaria que la versión ateniense de Procne y Filomela ha recibido?

Los vv. 518-523 del canto 19 de *Odisea* constituyen la primera parte de un símil con la estructura habitual en Homero, es

decir una comparación en dos partes, introducida por un subordinante rutinario “como cuando” (ὡς δὲ τε), pero, por su extensión, podría ser considerado un ejemplo mitológico. Los dos miembros del símil sirven para expresar cabalmente la división emocional de Penélope que enuncia el símil, su *thymós* partido productor del canto, avizora una hipótesis sobre el contenido de la lírica. La escisión del ánimo de Aedón, entre su hijo muerto y su marido, resulta equivalente de la división del corazón de Penélope entre la opción que su hijo Telémaco le ofrece - abandonar la casa y regresar a la casa paterna- o elegir esposo entre los aqueos:

El texto ofrece un léxico significativo, no sólo porque construye un paisaje para el canto del ave, sino también porque ratifica la femineidad del ave a través del epíteto *χλωρηΐς*:⁵

ὡς δὲ τε Πανδαρέου κόυρη, χλωρηΐς ἠδῶν,
καλῶν εἰδῶσιν ἄρορ νέον ἔσταμένοιο,
δενδρέων ἔν πετάλοισι καθεζομένη πυκνοῦσιν,
ὡς τε θαμνὸς τρωπῶσα χέει πολυχέα φωνήν,
παδῶλοφυρομένη ἴτυλον φίλον, ἔν ποτε χαλκῶ
κτενε δὲ φραδίας, κοῦρον Ζήθιοιο ἄνακτος.⁶

Como cuando la hija de Pandáreo, Aedón, la de frondosa garganta, canta hermosamente al comenzar la primavera, posada en el tupido follaje de los árboles y deja fluir su voz de variados sonos que muda a cada momento, llorando a Itylos, el hijo que tuvo del rey Zeto, al cual asesinó con el bronce por imprudencia, [...]

En las interpretaciones del pasaje de *Odisea*, han predominado las consideraciones sobre los celos de Aedón, en consecuencia, el texto revelaría cierta hostilidad de Penélope con Odiseo (Tereo en este parangón) y significaría que Penélope quiere potencialmente asesinar a su hijo.⁷ Cabe la posibilidad de un error de interpretación de los escoliastas, es decir, que tomaran Aedón como nombre propio e instalaran esta nueva versión, aunque ya nos resultan conocidas las variaciones homéricas en los nombres míticos.

Anhalt ha sostenido que el personaje está usando el paradigma de Clitemnestra y que sospecha de las acciones de su esposo durante su ausencia.⁸ Levaniouk supone que la versión tebana revela mejor el estado anímico turbulento de Penélope y como el mito consiste en una confesión ante Odiseo, disfrazado de mendigo, el asesinato de Itylos ha sido interpretado “psicológicamente” por la mayor parte de la masa crítica.⁹

La inserción de este relato confronta con todas las narrativas previas que Penélope desarrolla sobre sí misma y que versan acerca de su presente o su pasado inmediato. Este pequeño relato, en cambio, instala personajes remotos con una conexión poco clara con el personaje que lo usa. La pena de Penélope y el tropo del ruiseñor parecen conectarse con el vaivén indeciso de la trama en la que Penélope está incluida. Como precedente podemos considerar el pasaje del canto IX, v. 555-565 de *Iliada* en que Fénix, al narrar el mito de Meleagro, sostiene que a Cleopatra, la mujer del héroe, sus padres la llamaban Alción, porque la madre lloraba por ella como el ave, ya que Apolo la había raptado. Esta imagen se desarrolla intercalada con la referencia al enojo de Altea que suplica la muerte de su hijo. En síntesis, el ave doliente expresa en su agudo grito la pena y esa pena se transfiere a Altea que, peligrosamente y en un espejo deforme, repite la trama de *Iliada* subyugando la vida de su hijo a un tizón que se consume.

En el texto de *Odisea* los múltiples ecos del canto del ave enriquecen la imagen del vaivén de Penélope, la indecisión de su trama πολυηχέα, “de muchas resonancias o ecos” debe comprenderse en este sentido. La frecuencia e intensidad de sus lamentos está referida por una triple calificación: en los versos previos ἰδινον, “vehemente”, πυκνονα (v. 516), πυκνοσιν (v. 520) que se refieren a la angustia “íntima, ajustada”, y θαμ (v.521) “reiterada, muchas veces”. Sin embargo, el mito de Aedón, la filicida, no ofrece una conexión obvia con la trama de *Odisea*, es preciso decodificarla. Por otra parte, esta versión tebana del mito utilizada por *Odisea* no se conecta con ninguna otra versión en la que los personajes sean simplemente intercambiados.

De la comparación entre las versiones tebana y ateniense surge claramente que la agonía de Procne en la versión ateniense deriva de que el hijo que ella ama es hijo del hombre que odia. Nada de eso la pasa a Penélope, cuyo epíteto $\chi\alpha\varphi\rho\omega\nu$ la define como “sensata”, quien no enloquece, sino que sopesa sus decisiones y sostengo por ello que la versión tebana encaja perfectamente en *Odisea*. Penélope lamenta una pérdida vinculada estrictamente a su lecho, una pena de amor.

Entre los múltiples dilemas que *Odisea* presenta, el dilema de Penélope no es entre su esposo y su hijo, sino cómo ejercer su capacidad de cálculo. Un paso en falso puede hacerle perder todo. Incluso la diosa Atenea configurada como Mentis le hace comprender que para restablecer su poder, Telémaco debería asesinar a los pretendientes, aún después de que Penélope se hubiese casado. Evidentemente, la versión tebana del mito, propone en Aedón un personaje que trata de beneficiar a su hijo quien debe competir, solo, entre numerosos primos. Con este mito Penélope manipula su situación y resulta evidente que el mito problematiza una cuestión básica en la estructura del poder político antiguo, como lo es la continuidad del linaje. La versión ateniense se concentra en este aspecto, porque la esposa de Tereo trata de cortar el linaje de su esposo. Muy distintas son las intenciones de la mujer de Zeto, el tebano, ya que ella actúa porque quiere promover e imponer su linaje por sobre otros. En resumen, la selección de la versión tebana colabora con la ideología política de *Odisea*, que consiste en restaurar el linaje de Odiseo y en conservar la fortuna para Telémaco. En el lamento de Penélope se halla la pena por un posible nuevo matrimonio, no deseado por ella, pero que Telémaco o su padre Icario podrían promover. Es este posible nuevo matrimonio el nivel en que el símil del ruisiñor aporta la idea de una violenta unión no aceptada, una veta de interpretación más próxima a la versión ateniense y a la victimización de Filomela.

La asociación de figuras femeninas con animales o insectos tiene abundante registro en la épica y en la poesía yámbica griegas. En el caso de Penélope, además de esta conexión con el ruisiñor,

se debe recordar que su nombre sugiere que es una cerceta (un tipo de cisne u oca) en consonancia con lo cual ella exige al mendigo Odiseo, en unos versos que siguen inmediatamente a los citados, que interprete un sueño sobre un grupo de gansos – los pretendientes- que se alimentan en la casa.

Eliano ha propuesto en *De natura animalia* 5, 38 una variante para el v. 521 del texto citado que consiste en reemplazar la palabra *πολυηχέα*, que significa de variadas resonancias, por *πολυδευκέα*, de significado poco claro.¹⁰ A pesar de ello, en conjunto con *τροπιόσα* cualquiera de estos adjetivos gesta la imagen del sonido que gira y repite una melodía.

El cambio demostraría, por un lado, que la idea de *mouvance* expresada por Zumthor o la idea de *variance* sostenida por Cerquiglioni,¹¹ se aplican a este fragmento en el sentido de que este texto poético no está fijo, sino que es tan móvil como el canto del ruiseñor y se actualiza en cada ejecución. En segundo lugar, definiría la mimesis de la lírica que Penélope realiza: un texto móvil en sus elementos fónicos. El fragmento, además, produce una interesante aliteración en sonidos labiales y guturales para reflejar los variados sonos del ruiseñor.

El mito de Aedón insiste en la trágica circunstancia de que Itylus es hijo único, como lo son a su vez, Telémaco y Odiseo. La situación de individuo aislado en la continuidad de la estirpe confronta, en el caso de Itylus en particular, con los numerosos hijos de Níobe, su tía, y en *Odisea*, se replicaría en la situación de Telémaco frente a los numerosos pretendientes de su madre.

Como Aedón, Penélope canta una melodía variable cambiando su voz, llora y gime de noche, hasta que Atenea le insufla el sueño. Volviendo a la idea de la lírica como texto en movimiento, el ruiseñor que no duerme y varía su canto, expande la imagen de la fluidez del tejido que Penélope teje en el día y desteje por la noche. El canto *πολυδευκέας* del ruiseñor, si hacemos caso de Eliano, consiste en un lamento ininterrumpido contrario al corte abrupto de la estirpe que la acción de Aedón concreta. La variación del canto con sus giros es una extensión fónica del “texto” tejido por Penélope.

EL RUISEÑOR DE HESÍODO: UNA LECTURA DEL PODER.

La conexión de Hesíodo con la tradición de la fábula representada por Esopo ha sido convenientemente estudiada por Hunter, por supuesto partir de las líneas 202-212 de *Trabajos y días*, en las que aparece el breve apólogo sobre el ruiseñor y el halcón:¹²

νῦν δ' ἄνῳ βασιλεῖσιν ἔρω φρονέουσι κακὰ τοῖς·
δ' ἔρηξ προσέειπεν ἠδὸνα ποικιλόδειρον
ἦ φι μάλ' ἔν νεφέεσσι φέρων ἔνυχεσσι μεμαρπῶς·
δ' ἄλεόν, γναμπτοῖσι πεπαρμένη μφ' ἔνυχεσσι,
μύρετο: τί γ' ἔπικρατέως πρὸς μῦθον εἶπεν:
δαιμονίη, τί λέλῃκας; ἔχει νύ σε πολλῶν ἔρειων:
τί δ' εἶς, ἦ σ' ἔν γ' ἔγω περ ἔγω κακὰ οἰδ' ἔν ὄσαν:
δεῖπνον δ' ἄκ' ἔθελ' ἔποιήσομαι ἢ μὲθ' ἴσω.
ἔφρων δ' ἔς κ' ἔθελ' ἔπρὸς κρείσσονας ἔντιφερίζειν:
νίκης τε στέρεται πρὸς τ' ἄσχεσιν ἔλγεα πάσχει.
ἔς ἔρατ' ἔκ' κ' υπέτης ἔρηξ, τανυσίπτερος ἔρως.

Abora contaré una fábula a los reyes, aunque sean sabios.

Así habló un halcón a un ruiseñor de variopinto cuello mientras le llevaba muy alto, entre las nubes, atrapado con sus garras. Éste gemía lastimosamente, ensartado entre las corvas uñas y aquél en tono de superioridad le dirigió estas palabras: ¡Infeliz! ¿Por qué chillas? Ahora te tiene en su poder uno mucho más poderoso. Irás a donde yo te lleve por muy cantor que seas y me servirás de comida si quiero o te dejaré libre. ¡Loco es el que quiere ponerse a la altura de los más fuertes! Se ve privado de la victoria y además tiene que sufrir vejaciones, es maltratado.

Así dijo el halcón de rápido vuelo, ave de amplias alas.

Como comenta Vianello, en estos diez versos está contenido el primer apólogo de la antigüedad clásica, al cual Willamowitz ha querido reducir injustamente a un símil épico sin moraleja.¹³ Esta posición resulta insostenible, excepto, que extirpemos los v. 210-211 como quería Aristarco, aunque por supuesto el hecho de que en un poeta bastante cercano en el tiempo, como Arquíloco aparezcan también los elementos didácticos de este texto nos hace sospechar, que ambos, Aristarco y Willamowitz erraron en su juicio.

La secuela didáctica de este breve relato está en los v. 217-218 “la justicia vence a la violencia, pero el cándido aprende sufriendo”(Δίκη δὲ πικρὸν βροχὸν ἔχει/ ἔς τέλος ἐξελοῖσα: παθὼν δὲ τε νῆπιος ἔγνω.) y la diferencia comparativa entre este texto y el mito de *Odisea* no se reduce a este mensaje. En primer lugar, el relato no tiene la calificación de mito, sino una calificación técnica de su tipo discursivo, ya que se trata de un ἀπὸ νοῦν tipo de relato en el que las consecuencias de los actos se exponen claramente, buscando un aprendizaje en el auditorio. Y ese contenido está explícitamente expresado. Sin mencionar, que pasamos de la doliente y femenina Penélope, al ruiseñor que representa la vulnerabilidad del poeta de *Trabajos y días* frente a los poderosos.

En esta fábula no figuran directamente los dioses ni los héroes. El narrador margina esos planos y concede discurso a las aves. El ruiseñor gime lastimeramente, mientras que el halcón o gavilán (como se maneja en algunas traducciones), sentencia la inutilidad de “ponerse a la altura de los más fuertes”, porque además de verse “privado de la victoria”, debe sufrir vejaciones. En el contexto de los consejos agrícolas que el poema desarrolla, la fábula parece, en primer término, una transferencia de una ley del mundo natural al mundo social humano. Es natural que los pájaros más pequeños y menos fuertes que el halcón le sirvan a éste como alimento. Puede decirse que la función nutricia es constitutiva de la *physis* de los halcones y de los ruiseñores, o, que en el vasto escenario del mundo, estos desempeñan un papel que es adecuado a su naturaleza.

En segundo término, en el contexto de la enunciación poética, Hesíodo, en tanto que poeta, es como el ruiseñor, es el cantor de dulce voz,¹⁴ mientras que los guerreros y los reyes, desde luego, son como el halcón, fuertes cazadores. No me ocuparé de la recepción de este texto en la fábula 47 de Esopo. Sólo mencionaré que en ese texto el ruiseñor debe esforzarse al máximo con su canto para no ser devorado. El halcón está tan concentrado en atacar a sus presas que, a su vez, es sometido por otro cazador, un hombre. En su moraleja, Esopo se limita a plantear que todos los seres están en guerra, y quien tiene enemigos no debe descuidarse.

En el caso de Hesíodo, podríamos considerar a su hermano Perses, como el enemigo al acecho, ya sea un doble didáctico o un dato de la realidad, ya que el poeta lo invoca directamente: Πέρση, σὺ δὲ κούε δίκης, μηδὲ βρῖν φελλε, “Perses, tú obedece a la justicia y no desees la soberbia” (v. 213). Resulta claro que la situación de injusticia narrada coloca al poeta en la posición del rruiseñor arrastrado por las garras, cuya queja es desoída y que se halla en total indefensión. El rruiseñor, extiende la simple imagen del poeta a la situación de toda víctima de los reyes devoradores que describe Hesíodo. Suponemos una amarga ironía en la expresión “aunque sean sabios” (v. 202), en el juego intelectual en que el poeta- puede chillar¹⁵ como el rruiseñor, y aunque el rruiseñor no replica, el poeta, no obstante, se atreve a dar lecciones a los sabios. Hay reyes que no atienden a la justicia, como los hombres de una edad degradada, que no es “la edad de oro”, sino la “de hierro”.¹⁶ Perses no es un rey; pero Hesíodo dice que además de ser codicioso y rapaz, es perezoso, y que su hermano cree que puede enriquecerse sin tener que trabajar y, por si esto fuera poco, es prepotente y soberbio, tal como un rey. La soberbia (*hybris*) es una mala inclinación que podría esperarse de los reyes; pero aun para éstos no es recomendable fomentarla.

La similitud, planteada en la fábula, entre el ámbito animal y humano compone una confrontación agonal entre seres en competencia. En el mudo natural, la resolución es cruel, pero en el mundo humano el poeta aconseja no seguir por la vía de la discordia y dedicarse a trabajar con honestidad. De todas formas Hesíodo se explaya en una prolija moraleja que puede querer decir varias cosas: por ejemplo, que si los hombres no quieren ser como los animales deben contrapesar el ciego ejercicio del poder con la justicia. Hesíodo parece sostener que los humanos han inventado algo mejor que la simple voluntad de poder, parece querer decir: la virtud, la rectitud, el ejercicio de la justicia. Sólo así tendrán alguna oportunidad de alejar su destino del de los animales, “pues esta ley impuso a los hombres el Cronión: a los peces, fieras y aves voladoras, comerse los unos a los otros, ya que no existe justicia

entre ellos” (v. 276-277). Tampoco puede olvidarse que en este texto el ruseñor es femenino y el halcón, masculino.

El cambio de género discursivo, de un mito a un αἴθερος o fábula, de la representación femenina de la pena a la situación límite del oprimido por los poderosos, convierte el ruseñor de Hesíodo en un instrumento eficientísimo de su preocupación moral y su admonición política. Nada como la imagen del débil en las garras de otro.

CORTAR LA LENGUA: LA VERSIÓN ATENIENSE EN *AVES* DE ARISTÓFANES

Aunque su representación en las fiestas dionisias del año 414 a.C. sólo le concedió el segundo puesto, la comedia *Aves* de Aristófanes ha sido considerada recurrentemente la más poética y sofisticada entre las conservadas. En ella, dos ancianos atenienses, Euélpides (la buena esperanza) y Pisteteros (el compañero persuasivo) han abandonado Atenas para evitar la política y los tribunales de justicia y están buscando a Tereo, un ave que ha sido ser humano en el pasado, y tiene conexiones con los atenienses. Pisteteros concibe la idea de fundar una ciudad en las nubes para interceptar los sacrificios a los dioses y, de este modo, poder someterlos. Persuade al hostil coro de aves de gobernar nuevamente el universo. En la segunda parte de la obra, la ciudad de las nubes y los cucús, Nefelococcigía, es fundada y llegan una serie de visitantes: Iris, un parricida, un poeta, un delator, Prometeo, que ha sido rebelde contra los dioses. Finalmente, Pisteteros debe solicitar casarse con Basileia, la soberanía. La obra termina con una procesión del triunfo real de Pisteteros y propone al mismo tiempo un utópico escape de la realidad, como reacción a ciertos fracasos militares de los atenienses,¹⁷ la presentación de la megalomanía tiránica o una irónica distopía, etc. En este contexto, un breve episodio lírico presenta al ruseñor. En la versión ateniense del mito, Tereo, rey de Tracia auxilia a Pandión, rey de Atenas, contra el tebano Lábdaco. De ello se deriva el matrimonio de Tereo con Procne y los episodios que ya comentamos sobre el

asesinato de Itys y la conversión de Procne en rruiseñor, la de Filomela en golondrina y la del mismo Tereo en abubilla.

En la clasificación aristotélica de géneros discursivos, la comedia carecería de mito. Sin embargo, *Aves* curiosamente propone la degradación de varios mitos. En primer lugar, del mito fundacional, ya que parodia la cosmogonía y teogonía hesiódicas de un modo muy original, para proponer burlescamente una cosmogonía literal a partir de un huevo de ave y la transformación en aves de todos los personajes, es decir de todos los ciudadanos de Atenas. Probablemente, Aristófanes dispuso de la tragedia de Sófocles llamada *Tereo*, de la que suponemos realiza la parodia, aunque lamentablemente sólo nos queda al parecer una síntesis en el papiro de Oxy. 3013 Como ya señaló Aristóteles en *Poética* 1453^a 36-39 aquellos a quienes el mito convierte en enemigos resultan en la subversión cómica, los mejores amigos.¹⁸ Es el caso de Tereo, la abubilla, y de Procne, el rruiseñor, que son en la obra una pareja feliz, mientras la infausta Filomela no aparece, aunque Procne entona su permanente lamento por Itys.

La versión ateniense del mito elegida por Aristófanes representa, por un lado, el desastroso presente de Atenas interpretado por los dos viejos, cuyo delirio senil produce la mejor invención de la obra. Por otro lado, como se le adjudica a Tereo el hecho de haber enseñado el lenguaje articulado a las aves, hay una franca contradicción entre seccionar la lengua de Filomela y conceder habla humana a las aves. La interpretación política es llana, Tereo concede la palabra y también la inhibe. ¿Qué hay detrás de esta elección de Aristófanes? ¿Por qué elegir al culpable mítico de dos delitos, la violación y el silenciamiento de la víctima? La inversión propia de la comedia provoca una presentación del lado oscuro del mito como si se tratase de un episodio inocuo. No resulta menos cierto que, en esta comedia sobre el poder, Aristófanes conservó la idea griega del poder masculino y la convocatoria al nuevo poder de las aves, la realiza también Tereo como ave masculina.

Veamos cómo convoca Tereo al rruiseñor entre los v. 209-221:¹⁹

□ ποψ
□ γε σύννομέ μοι πα□σαι μιν □πνου,
λ□σον δι□ νόμους ἔρ□ν □μνων,
ο□ς δι□ θείου στόματος θρηνηῖς
τ□ν □μ□ν κα□σ□ν πολύδακρυον □τυν:
□ λελιζομένης διῆροῖς μέλεσιν
γένυος ζουθ□ς
καθαρ□ χωρε□δι□ φυλλοκόμου
μίλακος □χ□ πρ□ς Δι□ς □δρας,
□ν□ χρυσοκόμας Φο□βος □κούων
τοῖς σοῖς □λέγοις □ντιψάλλων
□λεφαντόδετον φόρμιγγα θε□ ν
□στησι χορούς: δι□ δ□θανάτων
στομάτων χωρεῖ ζύμφωνος □μο□
θεία μακάρων □λολυγή.
□ α□λε□

Vamos, compañera mía, pon fin a tu sueño, vierte a torrentes los acordes de los himnos sagrados, con los cuales desde tus divinos labios lamentas a nuestro hijo, el triste Itys, produciendo un murmullo con las límpidas notas de tu vibrante garganta. A través del espeso follaje del bosque tu puro sonido llega al trono de Zeus y en respuesta el dios de cabellos de oro, Febo, contesta con los acordes de su lira de marfil a tus penosos acentos. El preside los coros de los dioses y desde los labios de los inmortales la armoniosa voz del estribillo de los bienaventurados se eleva al unísono.

La amorosa invitación no produce el ingreso de Procne hasta el v. 665. En esa escena, el personaje silente sale ataviado con excesivos adornos dorados, como comentan los ancianos, que la observan como mujer y no como ave. A tal punto que Euélpides intenta besarla por la fuerza, en una mimesis risueña e invertida de la secuencia mítica de la violación. La escena sirve de introducción a la parte estructural de la comedia, llamada parábasis en la que el coro canta directamente al público. En ese momento Tereo, Euélpides y Pisteteros abandonan la escena para que el coro pueda exponer la famosa cosmogonía y teogonía que la comedia presenta.

La invitación de Tereo representa el momento de la seducción, no obstante Tereo sigue siendo el que secciona

lenguas.²⁰ En el final de la comedia cuando el coro dice “en toda el Atica, la lengua se corta aparte” (πανταχοῦ τῆς ἄττικῆς/ ἡ γλῶττα χωρῆς τέμνεται. 1705), comprendemos que esta comedia no sólo ha presentado un mito, ha buscado el mito que políticamente represente a los atenienses silenciados, de este modo tanto Tereo como Pisteteros representan el poder omnímodo.

Desde que *Odisea* planteó los problemas comunicativos del Cíclope que habla a su carnero, la cuestión del lenguaje y la civilización ha aparecido con recurrencia en los textos. En el caso de *Aves*, la rruiseñora Procne termina por representar femeninamente a esa ciudad de Atenas, que seducida por Tereo o conducida por Pistetero, queda, al final, sin habla. En la comedia todo es movimiento y transformación, de humanos en aves, de aves que hablan como humanos, para enfocar que uno de los aspectos críticos de la distribución de poder en la pólis es la comunicación.

No es casual que, en una pieza en la que se recrea el mito de Tereo, el Coro cierre la obra con la mención de una estirpe de ἡ γλωττογαστρῶν γένος, “comedores de lenguas” (v. 1696-7). *Aves* asegura el valor de la palabra.

A MODO DE CONCLUSIÓN COMPARATIVA

¿Por qué reaparece un rruiseñor? No he tratado aquí de analizar similitudes ni diferencias, sino de comprender desde qué punto de vista el rruiseñor, una voz femenina en la literatura griega, impone una ejecución o reflexión acerca de la mimesis o representación particular de las víctimas. La imposibilidad de comunicar la pena de amor, impone una performance como vehículo, en consecuencia, Penélope necesitó recurrir al lamento ininterrumpido y a las variaciones de voz del rruiseñor. La pena que no se puede decir puede convertirse en son.

En *Odisea*, los adjetivos que califican el canto del rruiseñor son responsables de proponer una representación lírica en el discurso épico. En Hesíodo, la moraleja no llega a acallar el sonido del rruiseñor que chilla, en una exacta mimesis del poeta

manipulado por los poderosos, vulnerable como el femenino ruiñeñor. Aristófanes entrevió con claridad cómo proponer el mito del que cercena la lengua de la ciudad para ensayar la utopía de animales que pueden ser silenciados o comunicar en su lamento más que los humanos. En cada uno de estos textos, cuando el lenguaje resulta imposible, el canto del ave resulta un alerta inteligible.

ABSTRACT

Aedon: Poetic Performance of the Victims

The figure of the nightingale is present for first time in the 19 book of *Odyssey* (v. 518-523), later in the fable contained in *Works and Days* (v. 202-212) by Hesiod and in the comedy *Birds* by Aristophanes. The present article analyzes with comparative methodology the peculiar representation of the victim of some type of violence in the mentioned texts and what interpretation can be derived in each specific discursive context.

KEYWORDS

Aedon; Homer; Hesiod; Aristophanes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANHALT, E.M. A Matter of Perspective: Penelope and the Nightingale in *Odyssey* 19.512–534. **CJ**, n. 97, 2002, p. 145–159.
- BUIS, E. Tereo y las metamorfosis del lenguaje articulado en Aves de Aristófanes: destrezas lingüísticas para una colonización cómica. In: STEINBERG, M.E.; CAVALLERO, P. (Eds.). **Philologiae Flores**: Estudios en homenaje a Amalia S. Nocito. Buenos Aires: s.n., 2010. p. 55-74.
- CERQUIGLINI, B. **Eloge de la variante**: histoire critique de la philologie. Paris: Seuil, 1989.
- COOK, E. **The Odyssey in Athens**: Myth of Cultural Origins. Ithaca; London: Cornell University Press, 1995.
- DOVER, J.K. **Aristophanic Comedy**. Londres: University of California Press, 1972.
- FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, M.P. Lo femenino en la literatura ateniense del Período Clásico: *Suplicantes* de Esquilo, la Mujer-Ruiseñor. **Phoînix**, n. 22, v. 1, 2016, p. 55-71.
- HEUBECK, A.; HOEKSTRA, A. **A Commentary on Homer's Odyssey**. Oxford: Clarendon Press, 1990. v. 2.
- HEUBECK, A.; FERNÁNDEZ-GALIANO, M.; RUSSO, J. **A Commentary on Homer's Odyssey**. Oxford: Clarendon Press, 1992. v. 3.
- HEUBECK, A.; WEST, S.; HAINSWORTH, J.B. **A Commentary on Homer's Odyssey**. Oxford: Clarendon Press, 1991. v. 1.
- HUBBARD, T. Hesiod's Fable of the Hawk and the Nightingale Reconsidered. **GRBS**, n. 36, 1995, p. 161-171.
- HUNTER, R. **Hesiodic Voices**: Studies in the Ancient Reception of Hesiod's Works and Days. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. (Cambridge Classical Studies).
- LEVANIOUK, O. **Eve of the Festival**: Making Myth in *Odyssey* 19. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, 2011. (Hellenic Studies Series 46).
- MONTANARI, F., RENGAKOS, A.; TSAGALIS, C. (Eds.). **Brill's Companion to Hesiod**. Leiden; Boston: Brill, 2009.
- NAGY, G. **Poetry as Performance**. Washington: Cambridge University Press, 1996.
- NELSON, S. The Justice of Zeus in Hesiod's Fable of the Hawk and the Nightingale. **CJ**, n. 92/3, 1997, p. 235-347.
- SILK, M.S. **Aristophanes and the Definition of Comedy**. Oxford: Oxford

University Press, 2002.

SOMMERSTEIN, A.H. (Ed.). **Aristophanes: Birds**. Warminster: Aris & Phillips, 1987. (The Comedies of Aristophanes, v. 6.)

STANFORD, W.B. **The Odyssey of Homer**. New York: Macmillan, 1967².

TAILLARDAT, J. **Les images d' Aristophane**. Paris: Les Belles Lettres, 1965.

VIANELLO, P. (Ed.). **Hesíodo: Los Trabajos y los días**. México: UNAM, 1979.

WEST, M.L. (Ed.). **Hesiod: Theogony and Works an Days**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

WILLAMOWITZ-MOELLENDORF, U.V. **Hesiodos Erga**. Berlín: s.n., 1928.

WINKLER J.; ZEITLIN, F. (Eds.). **Nothing to do with Dionysos**. Princeton: Princeton Univeristy Press, 1990.

ZUMTHOR, P. **Introduction à la poésie orale**. Paris: Seuil, 1983.

¹ Cfr. NAGY, 1996, p. 7-8.

² Según STANFORD, 1967², p. 336, el texto constituye la primera aparición poética del ruiseñor, el pasaje es el único lugar en que el canto se diferencia de los gritos y contiene un error de historia natural, ya que la hembra del ave no canta. Se considera que el relato más estandarizado se deriva de la pieza *Tereo* de Sófocles (cuya hipótesis estaría contenida en P.Oxy. 42.3013). Contamos con el relato contenido en *La Biblioteca* de Apolodoro (3.14.8), *Metamorfosis* de Ovidio 6.427–674 y con testimonios en otros textos como *Agamenón* (1140–1145) y *Suplicantes* (60-68) de Esquilo, *Electra* de Sófocles (147–149), *Heracles* de Eurípides (1020), *Aves* de Aristófanes (200–210). También hallamos testimonios en la prosa de Tucídides 2.29.3, en la *Oración fúnebre* de Demóstenes 28, en Pausanias 1.5.4, 1.24.3, 1.41.8, 10.49, e incluso en Estrabón 9.3.13. Aedón y Calidón se hallan representadas en una metopa en el templo de Apolo en Thermos.

³ En *Ilíada* XXIV, 599, la referencia a Níobe y a sus numerosos hijos se parangona con la situación de Hécuba y con el hecho de haber sufrido también una metamorfosis que eterniza su pena: fue convertida en una piedra que “lloraba” permanentemente.

⁴ Sobre los vínculos de *Odisea* con la disputa entre Atenea y Poseidón por el patronazgo de Atenas, véase COOK, 1995, p. 129-130.

⁵ $\chi\lambda\omega\rho\eta\tau\iota$ implica verdura o frescor. STANFORD, 1967², p. 336, se inclina por la traducción verde amarillento, “referring either to the fact that the bird haunts the greenery of the wood...”. Se puede interpretar como representación del color del ave, de sus sonidos frescos o juveniles o de su hábito de cantar entre el follaje. NAGY, 1996, p. 37-38 señala que opta por traducir “en la verdura” por asociación con el uso de *chlōraúkhen* ($\chi\lambda\omega\rho\alpha\acute{\upsilon}\chi\eta\nu$) que suele traducirse como de “verde garganta”, y se utiliza como epíteto del ruiseñor en Simónides PMG 586.2 ($\square\eta\delta\acute{\omicron}\nu\epsilon\varsigma \dots \chi\lambda\omega\rho\alpha\acute{\upsilon}\chi\eta\nu\epsilon\varsigma$). Según CHANTRAINE, 1975, p. 1285, la palabra se refiere a un verde claro o al verde del brote reciente de una planta, pero también alude a las características de la voz del ave. RUSSO, 1992, p. 100, en cambio, sostiene que la palabra tiene un valor de gentilicio, expresaría lo mismo que Criseida en relación con Crises, y debería comprenderse como Aedón, “la del follaje”.

⁶ 19, 518-523.

⁷ Parece más plausible considerar que hay un temor en Penélope a causar la muerte de su hijo a manos de los pretendientes. Su temor está bien fundado: hubo un intento fallido durante el viaje de Telémaco en los primeros cantos. Ella podría causar involuntariamente la muerte de su hijo y esa sería su $\square\phi\rho\alpha\delta\iota\eta$, “ignorancia o locura”, el hecho de no aceptar el matrimonio que, contextualizado con el mito de Aedón, evidentemente, le repugna como una violación.

⁸ ANHALT, 2002, p. 148.

⁹ LEVANIIOUK, 2011, p. 228.

¹⁰ Sobre esta variante véase NAGY, 1996, p. 38-39; VAN DER VALK, 1949, p. 83

¹¹ “Mouvance” como “incesante vibración” es aplicado por ZUMTHOR, 1987, p. 160-161, a los textos medievales que atestiguan diversas variantes y, por lo tanto, tiene una forma inestable propia de una tradición oral. CERQUIGLINI, 1989, p. 111 prefiere la denominación de “variance” ya que considera que los textos medievales son en sí “variación”. Sobre la discusión de ambos conceptos, véase NAGY, 1996, p. 9-10.

¹² HUNTER, 2014, p. 226-249.

¹³ Cf. VIANELLO, 1979, p. CCXCVII: “En efecto el símil en la poseía épica carece siempre de una moraleja, como se da, al contrario, en nuestro caso (cf. los v. 210-211, que Aristarco, el filólogo alejandrino, suprimió como espurios, según el testimonio de Proclo 156,8)”.

¹⁴ $\pi\omicron\iota\chi\iota\lambda\acute{\omicron}\delta\epsilon\iota\rho\omicron\nu$, otro modo de referirse a la garganta o cuello del ruiseñor, también podría traducirse como “de voz colorida”.

¹⁵ La forma $\lambda\acute{\epsilon}\lambda\eta\kappa\alpha\varsigma$ proviene del verbo $\lambda\acute{\iota}\sigma\kappa\omega$, que indica el ruido de las aves, también un ruido crepitante o a veces el canto.

¹⁶ Cfr. Hesíodo, *Erga*, v. 106-201.

¹⁷ Una crítica a la expedición a Sicilia.

¹⁸ Cfr. SOMMERSTEIN, 1987, p. 202.

¹⁹ La mimesis del canto de las aves que la obra impone causó algunos inconvenientes en la performance y en la composición. Por ejemplo, Tereo debe salir de escena para entonar su canto de llamada al ruiseñor. Las opiniones son divergentes, pero probablemente el actor que representaba a Tereo no disponía de la destreza vocal necesaria para cantar, el efecto es que la flauta que reemplaza al canto del ruiseñor, cumple la función de un *threnos apo skenés*, es decir de un lamento cantado fuera de escena, ya que el contenido del canto del ruiseñor es un lamento por el niño muerto. La mimesis del canto del ave realizada por la flauta, nos lleva nuevamente al problema de la mimesis lírica, ahora en el contexto del drama. Cf. SOMMERSTEIN, 1987, p. 211.

²⁰ Cinesias el poeta ditirámico también desea convertirse en ruiseñor, pero no lo logra, y repite su pesada poesía. Aquí también aparece la cuestión de la mimesis del canto del ave como lírica. Cf. *Aves*, v. 1380.

Arete: a virtude em si na *Odisseia* é uma mulher

Alessandra Serra Viegas

RESUMO

Este sucinto trabalho pretende trazer uma conversa acerca de uma mulher que Homero nos apresenta entre os cantos VI-XI da *Odisseia*: a forte e nobre Arete. A rainha dos Feaces e esposa do rei Alcínoo é alguém de quem não se ouve falar muito. No entanto, quando nos aproximamos dessa mulher através da poesia épica, deparamo-nos, na verdade, com a própria virtude em pessoa, a *areté* (ἀρετή) como bem o nome lhe representa. Por isso, fica no ar um questionamento: quem é a mulher cheia de virtude na Antiguidade grega? Eis a provocação – positiva – em que este escrito quer envolver o leitor.

PALAVRAS-CHAVE

Homero; mulher; *areté*.

SUBMISSÃO 29 dez. 2017 | PUBLICAÇÃO 31 dez. 2017

QUEM É A VIRTUDE EM HOMERO?

A

Arete, a rainha dos Feaces,¹ é sobrinha e esposa do rei Alcínoo, cuja corte é modelo de comportamento e elevação presente na trama da *Odisseia* de Homero. Sua gesta heroica (porque a consideramos uma heroína!) está contida em boa parte do poema homérico (cantos VI–XII) quando das peripécias em meio ao regresso de Odisseu a Ítaca, sua terra natal. Chama atenção a elevação da rainha Arete (seu caráter e reputação são imaculados), a qual remete todo o tempo ao significado de seu nome – ἀρετή – é a própria virtude, a qualidade de quem é nobre, justo, digno, forte de caráter, ético e belo. Arete é a virtude em pessoa, portando todas estas qualidades em forma

de mulher, rainha, esposa e mãe.

O conceito de ἀρετή é intrínseco ao grupo dos alristoi– os bem-nascidos, pertencentes aos “melhores” da sociedade, e se desenvolve a partir do contexto de batalhas da *Iliada* de Homero, não podendo, nesta, ser dissociado do espírito heroico que se mostra nas lutas e vitórias de cada herói-guerreiro em seus combates. Na *Iliada*, ἀρετή é a mais alta distinção e o próprio conteúdo da vida desses heróis. Esses pressupostos de valentia e virtude, pois, são plenamente valorizados no período clássico (séc. VI–V a.C.), sendo associados ao princípio vigente do bem e do belo em uma pessoa – o homem de valor. Este é o princípio que rege os participantes da aristocracia: o governo da cidade pelos nobres, pelos melhores, pelos ἄριστοι.

Αος ἄριστοι, pertence a expressão grega καλοκάγαθία, ou καλὸν τε κάγαθόν, aquele que é tanto belo como nobre, empregada a partir dos textos gregos do período clássico, principalmente nas obras de Xenofonte, Platão e Aristóteles. Apesar disto, Homero já designa, na *Iliada*, o paradigma do herói-guerreiro a partir da sua beleza corporal e da sua nobreza, mesmo não utilizando o termo καλὸν τε κάγαθόν propriamente. É o helenista Jean-Pierre Vernant que, em seus estudos sobre Homero,² apontará os heróis-guerreiros como καλοὶ καὶ ἀγαθοί.³

Homero é o nome que se convencionou para o poeta épico, cuja lenda aponta para um aedo cego nascido em Quios ou em Esmirna, por volta do séc. VIII a.C. e que recitava oralmente os poemas, cantando-os, por isso, era um aedo. Para as questões de autoria dos poemas, surgiu o que se denomina a questão homérica.⁴ Histórica e literariamente, torna-se mais adequado dizer “o que foi Homero”, isto é, referir-se ao modo de narrar do autor que ressalta as questões humanísticas subjacentes aos textos ao mostrar, por exemplo, em lugar de um acontecimento como o da guerra de Troia, a cólera de Aquiles, um detalhe na guerra (*Iliada*), ou no pós-guerra, os sofrimentos de Odisseu, em sua busca desenfreada para salvar a vida e voltar a casa (*Odisseia*).

Com efeito, o poeta da epopeia retrata os homens que representam a elevação da sua cultura e costumes, pois com esses está o seu coração (do poeta); e a exaltação que faz de tais homens tem, em seu âmago, a intenção paidética (παιδεία), educativa⁵. Na *Iliada*, a virtude do herói – a sua ἀρετή – está em sua destreza, força e valentia para o campo de batalha: uma bela vida que pode culminar em uma bela morte.⁶ Na *Odisseia*, onde Arete surge, o ideal herdado da destreza guerreira une-se às virtudes espirituais e sociais, tendo como modelo o herói a quem não falta o conselho inteligente – Odisseu – que, na luta pela vida e na volta ao lar, sai sempre triunfante dos perigos e dos inimigos. Esse conselho inteligente também se mostra na esposa de Odisseu, Penélope,⁷ e na rainha Arete, cuja fala é acatada pelos anciãos e conselheiros do rei e pelo próprio esposo, Alcínoo,⁸ representando, assim, um argumento de autoridade diante dos nobres e, também, diante do próprio povo.

Na cultura aristocrática, a ἀρετή própria da mulher é a formosura, em que o culto à beleza feminina corresponde à formação cortesã nesta sociedade. Não obstante, a *Odisseia* apresenta mulheres que surgem não apenas como objeto da solicitação erótica do homem, como Helena, esposa de Menelau e raptada por Páris por sua beleza, ou Penélope,⁹ esposa de Odisseu, desejada pelos pretendentes; mas a firme posição social e jurídica de dona de casa. Como em outra literatura provavelmente escrita

por volta do séc. v a.C. na Antiguidade judaica (o Antigo Testamento), na ode a uma mulher de grande força e valor (cf. Provérbios de Salomão 31,10-31),¹⁰ as virtudes das mulheres gregas compreendem principalmente o sentido da modéstia e o desembaraço no governo do lar. Desse modo, Penélope é louvada por sua moralidade rígida e virtudes caseiras:¹¹

Senhora, homem em lugar algum da terra tem o direito de censurar-te. Teu nome bate no céu. Eu te comparo a um rei: competente, piedoso, com autoridade sobre muitos, gente poderosa, zeloso do cumprimento da lei. Seus campos produzem trigo, cevada, árvores frutíferas. Gado gordo nas pastagens. Peixes fornece o mar. Graças a seu governo, o povo prospera...¹²

Helena, de volta a Esparta com Menelau, o primeiro marido, aparece como protótipo da grande dama, modelo de elegância distinta e de soberana forma e representação social: ela dirige a conversa ao hóspede homem, suas servas trazem e colocam à sua frente um fuso de ouro e uma roca de prata¹³ (instrumentos pertencentes ao modelo feminino grego sem os quais não se concebe uma dona de casa), quando entra e toma assento na sala ao lado dos homens.¹⁴

Arete é citada pela primeira vez na Odisseia por boca de Odisseu, no seu encontro com a princesa Nausícaa, filha de Arete.¹⁵ Odisseu menciona o porte, a postura e a beleza da princesa e declara, como por prolepse, venturosa por três vezes a sua nobre mãe (πότνια μήτηρ), ainda que não a conheça. Nausícaa está na praia, com suas servas, as quais se assustam por ela estar dialogando com um homem vítima de naufrágio, mas a princesa não se importa e vai descrevendo seu reino, seus costumes para com os estrangeiros e pobres (ξένοι τε πτωχοί τε), considerados aqueles que Zeus envia para que se lhes faça o bem.¹⁶ Odisseu se lava e se veste afastado das moças, a deusa Atená lhe reveste de beleza e a ele é servida uma refeição junto à princesa.¹⁷ Em seguida, Nausícaa orienta Odisseu sobre como deverá se comportar ao chegar à cidade dos feaces, pois ela e suas criadas

irão antes, para que não sejam vistas entrando com um estrangeiro na cidade. Finalmente, a princesa lhe diz o que fazer ao chegar ao palácio, a fim de que alcance auxílio e acolhida:

[...] Atingindo o palácio, entra, atravessa o salão. Dirige-te primeiro à minha mãe. Ela deverá estar sentada contra a coluna junto à lareira para fiar à luz do fogo, espetáculo de encher os olhos. Atrás dela poderás ver o trabalho das criadas. Encostado à mesma coluna encontra-se a poltrona de meu pai. Acomodado nela com imponência divina deverá estar ele a provar um cálice de vinho. Deverás passar por ele e abraçar suplicante os joelhos de minha mãe a fim de que te seja concedido ver o alegre dia do regresso mesmo que vivas longe. Se ela te der acolhida cordial, haverá muita probabilidade de veres teus queridos, tua casa solidamente construída, tua pátria, tua terra.¹⁸

A descrição da corte do rei Alcínoo e das características e estrutura da cidade dos feaces é a pintura fiel de uma cidade-estado jônica sob o domínio de um rei por volta dos séc. VII-V a.C.¹⁹ Cumpre observar, nessa cidade, o influxo das atitudes tomadas por Arete, sua filha Nausícaa e também pela deusa Atená, apontando seu valor na trama e seu cuidado quase materno para que Odisseu retorne ao lar. Assim, a *Odisseia* apresenta sagas heroicas e o mundo do fabuloso e do maravilhoso no qual Atená, em vários trechos, transfigura-se em personagens humanos para auxiliar Odisseu. Também, e com maior força, a *Odisseia* descreve as relações familiares, aproximando o ouvinte-leitor²⁰ de uma realidade em que este não deixa de estar inserido: sua própria família.

Arete surge novamente na narração de sua origem nobre e sua posição. Atená transfigura-se em um jovem feace que levará Odisseu ao palácio de Alcínoo e, enquanto o conduz, conta-lhe que Arete descende de Poseidon e de Peribeia, imagem sublime entre as mulheres (γυναικῶν εἶδος ἀρίστη). O pai de Arete, Rexenor, foi fulminado pelas flechas de Apolo, e:

Deixou no palácio uma única filha, Arete.

Alcínoo tomou-a por mulher e a honrou como nunca ninguém honrou outra na face da terra, de quantas sob o governo de homens administram a casa. Afetuosamente respeitada por seu esposo, ela vive com seus filhos e com Alcínoo. O povo lhe tributa homenagem e a aclama com palavras entusiásticas quando aparece na cidade. Conhecida pelo seu bom senso, concilia mulheres, conhecidas suas. Resolve até conflitos de homens.²¹

Pelo favor de Arete, Odisseu é acolhido no palácio de Alcínoo e tratado com todas as honras devidas a um hóspede. Ele se recolhe todas as noites em um quarto que lhe é preparado, participa dos banquetes, ouve as gestas dos heróis – e a sua própria da guerra de Troia – pelo aedo²² Demódoco, emociona-se, vira aedo de si mesmo, contando suas gestas e todos ouvem embevecidos. Nesta audição, *somente* Odisseu interrompe o relato para trazer sua própria gesta, e *somente* Arete toma a palavra, que será reiterada por Alcínoo e posta em prática pelos nobres,²³ que consideram a rainha muito prudente (περίφρων):²⁴

Que vos parece este homem, feaces, no aspecto, no talhe, no equilíbrio das decisões? Ele é meu hospede, cada um de vós participa desta honra. Não se pense em abreviar-lhe a estada. Não sejais econômicos ao presenteá-lo. Ele necessita de muito [...]

Se Homero é o educador de toda a Grécia, como afirma Platão,²⁵ é preciso refletir acerca do aspecto paidético da epopeia homérica – mulheres ensinam, são honradas e valorizadas por seus maridos, convivem em ambientes públicos e muitas vezes determinam as ações e tomadas de decisões dos mesmos. Assim, o que o poema homérico, presente como código para a boa formação,²⁶ pretende inculcar na mente dos jovens que são educados a partir destes valores? A ideia filosófica de bem, no sentido estrito, modelo de validade universal, procede diretamente do modelo da ética da ἀρετή, própria da nobreza homérica presente na *Odisseia*, encarnada por Arete, a rainha dos feaces.²⁷

Ainda quanto ao aspecto paidético, ao contrário da *Iliada*, a *Odisseia* acontece em um contexto de paz, com muitas cenas em ambientação interna, o que proporciona a participação efetiva das mulheres na trama. O contexto de paz também coloca a *Odisseia* em um plano mais elevado que a *Iliada*, em que há ternura, intimidade e refinamento de sentimentos. Esta íntima e profunda civilização é o produto do influxo educador da mulher numa sociedade rudemente masculina, violenta e guerreira.

Em íntima e pessoal relação do herói Odisseu com a deusa Atená, que o orienta nas suas andanças e jamais o abandona, o poder espiritual da mulher como inspiradora e guia acha a sua expressão mais bela,²⁸ pois ao longo de toda a trama, Odisseu é guiado por inspirações de Atená, sempre renovadas.²⁹ O quadro da cultura dos nobres esboçado nos poemas homéricos – principalmente na *Odisseia* – engloba também descrições vivas da educação usual, muitas vezes protagonizadas por mulheres, em tais círculos.³⁰

Os homens e mulheres, muito mais na *Odisseia* do que na *Iliada* de Homero, são tão reais que se poderia vê-los com os olhos e tocá-los com as mãos devido ao contexto de paz e intimidade em que se encontram. Tais personagens são sempre naturais, manifestando a própria essência³¹ ao ouvinte-leitor. Por isso, mulheres como Arete, Helena e Penélope estão em íntima conexão com o mundo exterior, pela coerência do pensamento e da ação como mulheres de força e valor, mulheres empoderadas. Gestos e expressões exageradas dessas mulheres seriam insuportáveis ao ouvinte-leitor e inadequadas à epopeia. Sua solidez, facilidade de movimentação e coragem, que a nada se pode comparar, fazem delas heroínas e mulheres que seriam encontradas na Grécia arcaica e clássica por um marido de sorte.

Ainda quanto à caracterização da mulher, assim como Arete é a companheira idônea e par perfeito e próximo de Alcínoo, Penélope é quem mais se aproxima do caráter do herói principal na trama, pois, como um *alter ego* de Odisseu, também fala com prudência e inteligência e, ainda, é ardilosa. Nessa cultura aristocrática que envolve a épica, à mulher cabe a formosura e a

prudência no governo de sua casa. Neste âmbito, Helena é louvada no primeiro quesito³² e Arete, esposa do rei dos Feaces, no segundo. Com efeito, a mulher é atendida e honrada não só como um ser útil, e na qualidade de mãe dos filhos legítimos, mas acima de tudo porque, nesta sociedade, a mulher pode ser mãe de uma geração ilustre, pois ela é a mantenedora e guardiã dos mais altos costumes e tradições.³³

Acerca da rainha Arete, para uma mulher cujo nome e pessoa são a própria virtude, ἀρετή, tem-se um homem, Alcínoo, aquele cuja força está no intelecto (ἀλκή [ἀλκι] + força; νόος – capacidade intelectual). Além disso, o rei é um marido idôneo e compatível à rainha Arete: a primeira vez em que o nome de Alcínoo ocorre na *Odisseia*³⁴ segue-lhe o epíteto “o de saber divino” (θεῶν ἄπο μῆδεα εἰδώς), lembrando-se de que, nos poemas homéricos a primeira aparição de um personagem seguida de seu epíteto são marcantes, indicando seu caráter e determinando seu comportamento ao longo de todo o texto.³⁵ Ao mesmo tempo em que Arete é a mulher de valor (ἀρετή), torna-se uma mulher de força (ἀλκή). Isso se dá por ser esposa de Alcínoo (ἀλκή + νόος) e correspondente exata em paridade com ele na sua caracterização.

Nos poemas homéricos, os vocábulos ἀλκή e ἀρετή estão profundamente ligados à vida e à imagem do homem (e em mulheres de posição ou heroínas) na sociedade em que está inserido. Neste contexto, ἀρετή não é o conceito puramente abstrato a respeito da virtude, mas essencialmente a excelência, a superioridade, o alvo supremo do herói homérico, que se revela concretamente no campo de batalha, na *Iliada*, e das lutas com os percalços e vicissitudes da vida, na *Odisseia*, através da coragem e da força,³⁶ cujos heróis e heroínas são a representação do atleta que compete nos jogos em tempos de paz e combate como hoplita (a infantaria) nos tempos de guerra.

A realidade estabelecida na épica homérica também os tragediógrafos conhecem – o que se verá aplicado à mulher na princesa Alceste de Eurípides. Há uma determinação histórica que faz com que alguns sentidos dos vocábulos sejam lidos e outros não,³⁷ isto é, o contexto histórico-social de produção dos textos

aplica aos vocábulos do discurso limites de interpretação ligados ao modo como a sociedade em questão os utiliza.³⁸ Na maior parte das ocorrências, a associação da ἀρετή (a virtude) e da ἀλκή (a força) ao universo masculino é um irrefutável exemplo da aplicabilidade deste pressuposto. No entanto, sua utilização para heroínas e personagens femininas dá pistas da possibilidade da paridade entre mulheres e homens na sociedade grega dos séc. VII–V a.C., a cujos ouvintes-leitores não causará estranhamento ao terem contato com tais textos.

PARA NÃO CONCLUIR – NUNCA!

Alguns elementos característicos na rainha Arete caracterizam-na como mulher cheia de força e virtude. Assim como supracitado, ἀλκή e ἀρετή, força e virtude – ou valor – são dois atributos que caminham juntos na cultura grega para designar heróis e heroínas. Uma resposta plausível é apontar o *éthos* – costumes e crenças – que eleva mulheres de força e valor demonstrados nos textos à categoria de heroínas.

Arete é vista em paridade ao seu marido, Alcínoo, o qual também porta a força (ἀλκή), componente de seu próprio nome, uma força de que ambos são investidos. Alcínoo, ainda, é aquele que honra Arete, como a nenhuma outra mulher.³⁹ O valor de Arete é reconhecido por todo o seu povo, os feaces, e cantado pelo poeta épico, na “função” de narrador: “O povo/ lhe tributa homenagem e a aclama com palavras/ entusiásticas quando aparece na cidade./ Conhecida pelo seu bom senso...”⁴⁰

Arete é uma mulher de atitudes e de palavras diante de seu *partner* em cena, o rei Alcínoo. Na cena do jantar com Odisseu, Arete rompe o silêncio para pedir que auxiliem a Odisseu quando de seu regresso. À fala de Arete, um ancião, Equeneu, reage: “Amigos, não fuge / do nosso escopo o que declarou a sábia rainha. / Não decidamos, porém, antes de ouvir Alcínoo, aqui / presente. Falar e agir é sua competência”.⁴¹ Ao que Alcínoo assevera: “O que ouvimos [de Arete!] será executado...”⁴²

ABSTRACT

Arete: the Virtue per se in the Odyssey is a Woman

This concise writing intends to bring a conversation about a woman introduced by Homer between Songs VI-XI of the Odyssey: the strong and noble Arete. The Queen of Feaces and wife of King Alcinoos is someone that is not heard too much about. However, when we approach this woman through the epic poetry, we face, as a matter of fact, with virtue itself, the *arete* (ἀρετή), as good as the name represents. Therefore, a wonder comes around: who is the woman with noble character in the Ancient Greece? That is the – positive – challenge in which this writing wants to engage the reader.

KEYWORDS

Homer; Woman; *Arete*.

REFERÊNCIAS

DOCUMENTAÇÃO TEXTUAL

BERLIN, A.; ZVI BRETTLER, M. (Eds.). **The Jewish Study Bible: TANAKH Translation** [Jewish Publication Society]. New York: Oxford University Press, 2004.

HOMÈRE. **Iliade**. Texte établi et traduit par P. Mazon. Paris: Les Belles Lettres, Tome I (1987), Tome II (1992), Tome III (1994), Tome IV (1982).

HOMÈRE. **L'Odysée**: Poésie Homérique. Texte établi et traduit par V. Bérard. Paris: Les Belles Lettres, 1953, Tomes I, II, III, IV.

HOMERO. **Odisseia**. Trad.: Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007 (3 vols.).

DICIONÁRIO

BAILLY, A. **Dictionnaire grec-français**. Paris: Hachette, 2000.

LIVROS

CARPEAUX, O.M. **História da civilização ocidental**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959.

JAEGER, W. **Paideia**: a formação do homem grego. Trad.: Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ORLANDI, E.P. **Discurso e leitura**. São Paulo: Cortez; Campinas: EdUNICAMP, 1988.

PEREIRA, M.H.R. **Estudos de história da cultura clássica: cultura grega**. Lisboa: Calouste Gulbekian, 2006. v. 1.

VERNANT, J.P.; VIDAL-NAQUET, P. **Entre mito e política na Grécia Antiga**. Tradução Anna Lia A. de Almeida Prado, Maria da Conceição M. Cavalcante e Filomena Yoshie Hirata Garcia. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

WINKLER, J.J. **The Constraints of Desire: the Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece**. New York; London: Routledge, 1990.

ARTIGOS

LANG, B. Women's Work, Household and Property in Two Mediterranean Societies: a Comparative Essay on Proverbs xxxi 10-31. *VT* 54, n. 2, 2004, p. 188-207.

RACE, W. First Appearances in the Odyssey, *TAPS* n. 123, 1993, p. 79-107.

RIESS, J.K. The Woman of Worth: Impressions of Proverbs 31:10-31. *Dialogue* 30, n. 1, Spr. 1997, p. 141-151.

SZLOS, B.M. A Portrait of Power: a Literary-Critical Study of the Depiction of the Woman in Proverbs 31:10-31. *USQR* 54, n. 1-2, 2000, p. 97-103.

VAINSTUB, D. Some Points of Contact between the Biblical Deborah War Traditions and Some Greek Mythologies. *VT* n. 61m 2011, p. 324-334.

WOLTERS, A. M. Proverbs 31:10-31 as Heroic Hymn: a Form-Critical Analysis. *VT* 38, n. 4, 1988, p. 446-457.

¹ Os Feaces são um povo mítico apresentado nos cantos v–vii da *Odisseia* como uma sociedade modelo quanto aos valores e ao comportamento no trato com os homens e mulheres. Na épica, Odisseu sofre um naufrágio e é encontrado na praia do Reino dos Feaces pela princesa Nausícaa e suas moças. Nausícaa o instruirá a como lidar com a cultura e o comportamento do seu povo, apontando que, para que alcançasse o favor do rei Alcínoo, seu pai, primeiro teria que alcançar o favor da rainha Arete, sua mãe, como se verá adiante.

² VERNANT, 2002, p. 414-419.

³ A expressão formada a partir dos adjetivos καλός, belo e ἀγαθός, bom, nobre, ligados por καί ou τε, e, ou ambos, desempenha um importante papel na formulação de muitas concepções éticas, sociais e (num sentido muito amplo de) políticas da Antiguidade. Literalmente, equivale à fórmula de qualidade “beleza e bondade”. Ora, “ser belo” significa, primariamente, “ser nobre” enquanto “bom exemplar do próprio tipo”. Por isso, o termo καλοκάγαθία é frequentemente traduzido por “nobreza e bondade”, bem como por “honra”. Com efeito, o καλοκάγαθός é um modelo do “homem honrado”, “nobre e bom” e, portanto, o “bom cidadão”. Esse sentido “cívico” está presente em Xenofonte, Platão e Aristóteles. Nestes, a noção de καλοκάγαθία é uma noção educativa, na medida em que exprime a ideia da boa educação oposta à ideia do poder puro e simples. Ela é, em grande parte, a justificação “educativa” do poder. O homem καλοκάγαθός é aquele que exerce o poder de um modo intimamente ligado à justiça. Por isso, o καλοκάγαθός é, ao mesmo tempo, “o homem justo”.

⁴ A Questão Homérica é formulada a partir da seguinte inquietação: quem é o autor da *Iliada* e da *Odisseia* e como essas obras chegaram ao texto final? Diógenes de Laércio (I, 57) fala de interpolações realizadas por Pisístrato no texto homérico. Quanto ao autor das obras, as respostas são variadas, reduzindo-se todas elas a três teses principais: a unitarista (um só é o autor principal dos poemas homéricos), a dualista (dois poetas diferentes trabalhando na mesma tradição) e a pluralista (são vários os autores de cada um dos poemas). Quanto à redação dos textos, as correntes de crítica textual dos modernos (séc. XIX) dividem-se em Teoria da Ampliação (considera-se uma *Iliada* primitiva, de pequena extensão, a qual crescerá com o decorrer do tempo até alcançar as proporções tradicionais da obra), defendida por G. HERMANN, Teoria dos Cantos (a *Iliada* continha cerca de dezesseis cantos individuais, divididos por K. LACHMANN), e a Teoria da Compilação (tanto a *Iliada* quanto a *Odisseia* não eram cantos, e sim pequenas epopeias de diversas proporções e valor também diverso), desenvolvida a partir da análise de A. KIRCHHOFF (cf. LESKY, 1995, p. 51-52), problema que tem preocupado especialistas, desde os gregos eruditos do período helenístico – os primeiros a cogitar a questão – até os nossos dias, ainda que para alguns autores a principal questão não é pensar quem foi Homero e quando as obras foram convertidas da tradição oral e compiladas na tradição escrita, e, sim, o que foi Homero. Dadas as diferenças do meio e da estrutura social, a diferença de tema e as diferenças vocabulares e estilísticas da *Iliada* e da *Odisseia*, parece legítimo concluir que os dois poemas foram compostos por diferentes poetas em tempos e lugares distintos. O tema é discutido entre historiadores, literatos e linguistas, tais como G. S. KIRK (1965), R. AUBRETON (1956), D. SCHÜLER (1972), M. FINLEY (1981), W. BURKERT (1993), A. LESKY (1995) e todos os que veem o valor da obra homérica para a própria construção e fixação de valores tais como ética, preceitos morais e princípios guerreiros, como a defesa da honra e, ainda, o conceito de ἀρετή, junto à sociedade ocidental.

⁵ JAEGER, 2001, p. 44.

⁶ VERNANT, *L'individu, la mort, l'amour: Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, 1989. _____. *Entre mito e política*, 2002. Bela morte é um conceito criado e proposto por Jean-Pierre Vernant para o guerreiro que morre em batalha e alcança a glória impercível, e será imortalizado na memória coletiva de seu povo através dos cantos dos aedos, como ocorreu aos heróis da *Iliada*.

⁷ Cf. *Odisseia* XI, v. 446.

⁸ Cf. *Odisseia* XI, v. 336-340.

⁹ Grande parte da *Odisseia* se dá com Penélope tendo que lidar com a situação dos pretendentes que desejam tomá-la como esposa por sua beleza física e sua firmeza de caráter, visto que se pensa que Odisseu morrera quando do retorno de Troia para Ítaca, seu reino. Os pretendentes só são mortos por Odisseu no último canto (cf. *Odisseia* XXII).

¹⁰ “Mulher virtuosa quem a achará? O seu valor muito excede ao de rubis. O coração do seu marido está nela confiado; assim ele não necessitará de despojo. Ela só lhe faz bem, e não mal, todos os dias da sua vida. Busca lã e linho, e trabalha de boa vontade com suas mãos. Como o navio mercante, ela traz de longe o seu pão. Levanta-se, mesmo à noite, para dar de comer aos da casa, e distribuir a tarefa das servas. Examina uma propriedade e adquire-a; planta uma vinha com o fruto de suas mãos. Cinge os seus lombos de força, e fortalece os seus braços. Vê que é boa a sua mercadoria; e a sua lâmpada não se apaga de noite. Estende as suas mãos ao fuso, e suas mãos pegam na roca. Abre a sua mão ao pobre, e estende as suas mãos ao necessitado. Não teme a neve na sua casa, porque toda a sua família está vestida de escarlata. Faz para si cobertas de tapeçaria; seu vestido é de seda e de púrpura. Seu marido é conhecido nas portas, e assenta-se entre os anciãos da terra. Faz panos de linho fino e vende-os, e entrega cintos aos mercadores. A força e a honra são seu vestido, e se alegrará com o dia futuro. Abre a sua boca com sabedoria, e a lei da beneficência está na sua língua. Está atenta ao andamento da casa, e não come o pão da preguiça. Levantam-se seus filhos e chamam-na bem-aventurada; seu marido também, e ele a louva. Muitas filhas têm procedido virtuosamente, mas tu és, de todas, a mais excelente! Enganosa é a beleza e vã a formosura, mas a mulher que teme ao Senhor, essa sim será louvada. Dai-lhe do fruto das suas mãos, e deixe o seu próprio trabalho louvá-la nas portas”.

¹¹ Todas as traduções da *Odisseia* são de Donaldo Schüler.

¹² Cf. *Odisseia* XIX, 107-114.

¹³ Compare-se com o texto de Provérbios de Salomão na nota 8.

¹⁴ JAEGER, 2001, p. 46.

¹⁵ Cf. *Odisseia* VI, v. 154.

¹⁶ Cf. *Odisseia* VI, v. 206-210.

¹⁷ Cf. *Odisseia* VI, v. 218-250.

¹⁸ Cf. *Odisseia* VI, v. 304.

¹⁹ JAEGER, 2001, p. 42.

²⁰ Idem, *ibidem*.

²¹ Cf. *Odisseia* VII, v. 65-74.

²² O aedo é aquele que canta as gestas dos heróis, tendo uma memória privilegiada pela grande quantidade de fatos dos quais lembra e, por isso, canta.

²³ Cf. *Odisseia* XI, v. 336-340.

²⁴ O adjetivo περίφρων (a que examina por todos os aspectos, que medita a fundo, prudente) é utilizado também para Penélope na epopeia (cf. *Odisseia* XI, v. 446; XIX, v. 308, v. 349).

²⁵ Cf. *República*, 606e.

²⁶ CARPEAUX, 1959, p. 52.

²⁷ Idem, *ibidem*, p. 60.

²⁸ Idem, *ibidem*, p. 48.

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 79.

³⁰ Idem, *ibidem*, p. 83.

³¹ Idem, *ibidem*.

³² *Íliada* III, 154-159: a beleza irresistível de Helena se mostra, a fim de justificar o erro de Páris.

³³ JAEGER, 2001, p. 47.

³⁴ *Odisseia* VI, v. 12.

³⁵ RACE, 1993, p. 79-107.

³⁶ PEREIRA, 2006, p. 135-136.

³⁷ ORLANDI, 1988, p. 12.

³⁸ Para saber mais, veja U. ECO, *Os limites da interpretação*, 2008. O autor trabalha a ligação entre o contexto social do leitor e a interpretação da leitura que é feita,

defendendo o conceito de *Obra aberta*, presente em seus outros livros, porém prevendo que há limites impostos pela própria obra e pelo reconhecimento de mundo do leitor.

³⁹ Cf. *Odisseia* VII, v. 66-67.

⁴⁰ Cf. *Odisseia* VII, v. 70-73.

⁴¹ Cf. *Odisseia* IX, v. 343-346.

⁴² Cf. *Odisseia* IX, v. 348.

Os autores

Alessandra Serra Viegas

Doutora em Teologia pela PUC-Rio e em História Comparada pelo PPGHC-UFRJ. Mestre em História Comparada pelo PPGHC-UFRJ. Mestre em Teologia pela PUC-Rio, na área de Teologia Bíblica. Possui graduação em Português/Grego pela UERJ e bacharelado em Teologia pela PUC-Rio. Atualmente, é professora-coordenadora de Sala de Leitura e Biblioteca do Colégio Estadual José Leite Lopes – NAVE (Núcleo Avançado em Educação) – SEEDUC, e professora do Seminário Metodista César Dacorso Filho, lecionando grego koiné, literatura e teologia, teologia feminina (teologia na perspectiva da mulher), leitura e produção textual, métodos de estudo universitário e orientação de TCC. É pesquisadora colaboradora do NEA-UERJ (Núcleo de Estudos da Antiguidade). Participa do grupo de pesquisa TIAT (Tradução e Interpretação do Antigo Testamento). É membro efetivo de Letras do Núcleo Acadêmico de Letras e Artes e Lisboa (N.A.L.A.L.), e da Academia de Letras e Artes de Paranapuã (ALAP), titular da cadeira n. 24, patronímica de Adolfo Caminha. É membro-embaixador da Divine Académie Française des Arts, Lettres et Culture.

Graciela C. Zecchin de Fasano

Doutora em Letras pela Universidad Nacional de La Plata (UNLP), onde é professora titular de Grego da Faculdade de Humanidades e Ciências da Educação. Atualmente, dirige a revista *Synthesis*. Foi

Fellow of The Center for Hellenic Studies (Harvard University) no período 2013-2014. É autora do livro *Odisea: discurso y narrativa* (EDULP, 2004) e editora de *Deixis social y performance en la literatura griega clásica* (La Plata, 2011) e de *El relato de la historia en las manifestaciones de la Grecia antigua y su valor mítico-performativo* (IdIHCS, FAHCE, 2015). Publicou numerosos artigos e capítulos de livros tanto em seu país, Argentina, como no exterior, especialmente sobre épica homérica e recepção clássica, que constituem suas principais linhas de investigação.

Guilherme da Costa Assunção Cecílio

Cursou a Graduação em Filosofia (bacharelado e licenciatura) na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde também concluiu o Mestrado em Filosofia (PPGLM) e o Doutorado em Filosofia (PPGF), esse na modalidade sanduíche, com período de pesquisa na Johann Wolfgang von Goethe Universität – Frankfurt am Main. É professor efetivo de Filosofia do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGF-UFRJ). Atua principalmente nas áreas de História da Filosofia Antiga e Metafísica.

María Cecilia Colombani

Professora titular de problemas filosóficos e antropologia filosófica da Facultad de Filosofía, Ciencias de la Educación y Humanidades da Universidad de Morón, onde ainda atua como investigadora principal e coordenadora de projetos de pesquisa. Professora titular de história da filosofia antiga e problemas especiais de filosofia antiga na Facultad de Humanidades da Universidad Nacional de Mar del Plata. Autora de diversos capítulos de livros e de mais de uma centena de artigos apresentados em congressos da área. Autora de *Hesíodo: una introducción crítica* (Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2005), *Homero, Una introducción crítica* (Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2005) e *Foucault y la política* (Buenos Aires, Prometeo, 2009). Em 2016, publicou *Hesíodo:*

discurso y linaje, una aproximación arqueológica, pela Universidad de Mar del Plata.

María del Pilar Fernández Deagustini

Doutora em Letras pela Universidad Nacional de La Plata (UNLP), onde atua como chefe de Trabajos Prácticos na área de grego da Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación e bolsista pós-doutoral de CONICET. Professora de grego e de literatura grega clássica. Autora de *Suplicantes de Esquilo: una interpretación* (2015) e de *El espacio épico en el canto 11 de Odisea* (2010), além de artigos, especialmente sobre as *Suplicantes*, de Ésquilo, objeto de investigação de sua tese doutoral. Atualmente, integra o projeto de investigação “Recepção e apropriação de Homero na literatura grega clássica” (UNLP), dirigido pela profa. dra. Graciela Zecchin.

Rossana Zetti

Formada em Literatura Clássica pela Università degli Studi de Milão. Mestre em Clássicos na Universidade de Edimburgo, onde atualmente trabalha em sua tese doutoral sob a supervisão do prof. dr. Douglas Cairns. Sua pesquisa de doutorado concentra-se na recepção de *Antígona* de Sófocles na Europa do séc. XX, e seu estudo visa esclarecer as ideologias e os contextos que produziram várias versões renovadas da *Antígona* no referido século.

Simone de Oliveira Gonçalves Bondarczuk

Doutora em Letras Clássicas (2017) e mestre em Linguística pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2005). Ministrou aulas como professora substituta de língua e literatura Grega na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro por duas vezes, no período de 2005 a 2007 e no ano de 2010. Também foi professora no Seminário Teológico Presbiteriano Simonton do Rio de Janeiro, entre 1996 e 2007, e da Faculdade de Teologia Wittenberg, entre 2006 e 2008. Atuou como pesquisadora durante a graduação no projeto NURC-UFRJ (subprojeto de semântica) sob a

Os autores

supervisão da professora Dinah Callou; e, durante o mestrado, no projeto Discurso e Gramática-UFRJ, sob a orientação do professor Mario Eduardo T. Martelotta, em cujo projeto continua participando como colaboradora. Atualmente, é pesquisadora do grupo de pesquisa DAG (Discursos da Antiguidade Grega) do PPGLC-UFRJ e do programa de estudos em filosofia antiga – Pragma do IFCS-UFRJ. Quando doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ, recebeu uma bolsa sanduíche da Capes para pesquisar na Università degli Studi di Bari Aldo Moro, no período de setembro de 2015 a fevereiro de 2016, sob a supervisão do professor Paulo Butti de Lima. Nessa mesma universidade, foi recebida na condição de Visiting Professor.