

COLEÇÃO FILOSOFIA E TRADIÇÃO

# ESTUDOS CLÁSSICOS

IV

PERCURSOS

GABRIELE CORNELLI  
LUCIANO COUTINHO

## Capítulo 18

### *Nósos e logos: doença e comunicabilidade no “Orestes” de Eurípi-des*<sup>281</sup>

### *Nósos and logos: disease and communicability in Euripides’ “Ores-tes”*

Mateus Dagios<sup>282</sup>

**Resumo:** Este trabalho é uma investigação sobre a noção de *nósos* (doença) em sua relação com o *lógos* (discurso-comunicabilidade) na tragédia *Orestes* (408 a.C.) de Eurípidés, partindo da noção de tragédia como arte política, do protagonismo do *lógos* como ferramenta política dos atenienses e da importância da noção de doença na tragédia grega. Foram analisados alguns versos relevantes ao problema e também o julgamento descrito na peça. Esse diálogo entre tragédia, *nósos* e *lógos* é interpretado, do ponto de vista teórico, principalmente pelas concepções de Jean-Pierre Vernant, Christian Meier e Pierre Vidal-Naquet, partindo ainda do conceito de *nósos* apresentado por Mitchell-Boyask, Wesley D. Smith e Clarke Kosak para entender o sentido simbólico da doença na tragédia grega.

**Palavras-chave:** Orestes; Doença; *Nósos*; *Lógos*; Retórica.

**Abstract:** This work is an inquiry about the notion of *nosos* (disease) in its relation with *logos* (speech, communicability) in the tragedy *Orestes* (408 b.C.) by Euripides. Its starting points are the idea of Greek tragedy as a political art, the eminence of *logos* as a political tool for the Athenian citizens and the importance of disease as a signifying element in Greek tragedy. The analysis focuses on selected relevant verses and the trial described in the play. The dialog among tragedy, *nosos* and *logos* is theoretically interpreted chiefly in light of the conceptions of Jean-Pierre Vernant, Christian Meier and Pierre Vidal-Naquet, as well as through the concept of *nosos* as articulated by Mitchell-Boyask, Wesley D. Smith and Clarke Kosak so as to understand the symbolic meaning of disease in Greek tragedy.

**Keywords:** Orestes; Disease; *Nósos*; *Lógos*; Rhetoric.

---

281 Trabalho orientado pelo Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

282 Doutorando e mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com a dissertação intitulada “Neoptólemo entre a cicatriz e a chaga: *lógos* sofisticado, *peithó* e *areté* na tragédia *Filoctetes* de Sófocles. Contato <mateusdagios@yahoo.com.br>.

*As enfermidades sempre foram usadas como metáforas com o intuito de reforçar as acusações de que uma sociedade era corrupta ou injusta.*

Susan Sontag, "A doença como metáfora"

## Introdução

Este artigo nasceu do cruzamento de dois problemas do texto trágico ateniense. O primeiro refere-se ao que Simon Goldhill chamou de "the drama of logos", ou seja, a tragédia grega como uma investigação das possibilidades da linguagem: seus limites, seus efeitos e os desdobramentos de diferentes discursos na composição do texto. O segundo é a noção de doença (*nósos*) como símbolo ou metáfora na tragédia grega ou como o tragediógrafo associa ao conceito de *nósos* determinados temas que abordam as relações entre questões da *pólis* e tragédia grega.

Assim, o objetivo deste artigo é fazer uma investigação sobre os elementos constitutivos da *nósos* (doença) em sua relação com o *lógos* (discurso-comunicabilidade) na tragédia *Orestes* (408 a.C.) de Eurípides, partindo da noção da tragédia como arte política e do protagonismo do *lógos* como ferramenta política dos atenienses. O estudo procura rastrear como o conceito de *nósos*, que percorre a peça, cria uma noção de comunicabilidade entre Orestes e outros personagens.<sup>283</sup> É também com esse conceito que Eurípides evidencia traços dos ensinamentos sofisticos e discute os problemas do *lógos* nos últimos anos do século V a.C. Pretende-se fazer, então, um diálogo entre o texto trágico de Eurípides e o contexto comunicativo ateniense do final do século V a.C, principalmente com relação a elementos da sofística presentes na tragédia *Orestes*.

---

283 Cabe lembrar aqui que falo em personagem não como categoria psicológica, comum para nós em nossa ideia de literatura, mas sem correspondência no mundo antigo. A ideia de personagem é pensar uma construção de um tipo especial de homem em que se aglutinam valores comuns de uma sociedade.

Esse diálogo entre tragédia, *nósos* e *lógos* é interpretado, do ponto de vista teórico, principalmente pelas concepções de Jean-Pierre Vernant, Christian Meier e Pierre Vidal-Naquet sobre o texto trágico em sua relação com o universo de significações da pólis. De acordo com essa orientação teórica, a tragédia é uma invenção da cidade, um espetáculo feito de cidadãos para cidadãos. Os estudos que fazem parte do diálogo proposto problematizam a tragédia em seu mundo de significados, o qual dialoga com o mito e o reconstrói para a cidade.

Com relação à ideia de *nósos* no texto trágico, parte-se dos estudos de Mitchell-Boyask, Wesley D. Smith e Clarke Kosak para entender o sentido simbólico da doença na tragédia grega. Na tragédia, o corpo dos personagens cria um elemento de comunicação que se relaciona também com as dimensões do *lógos* exercido na *pólis*. Assim, *nósos* e *lógos* dialogam em um sentido mais amplo com a cidade e seus discursos.

Este texto está dividido em três momentos: “Tragédia e cidade”, em que são apresentadas as noções de tragédia como um elemento político agregador da pólis e a importância do mito no texto trágico. O segundo, “Tragédia e sofística: os usos da retórica”, chama atenção para uma definição e apresentação do *lógos* sofístico, bem como para o problema da retórica na tragédia. Na terceira parte, “A doença de Orestes”, apresenta-se o conceito de *nósos* na tragédia e também se analisam alguns trechos do *Orestes*, de Eurípides, de forma a mostrar a singularidade do conceito de *nósos* na peça.

## **1. Tragédia e cidade**

A tragédia grega é um texto polissêmico no qual estão envolvidas várias dimensões sociais da *pólis* ateniense, que trabalha com representações religiosas, com uma realidade performática própria e com

vocabulários variados, das instituições jurídicas, da medicina, das assembleias e de movimentos intelectuais como a sofística.

Edith Hall argumenta que um dos maiores problemas interpretativos da tragédia grega é a relação entre teatro e contexto social ateniense (HALL, 2006). O objetivo do trabalho não é retomar velhas metáforas – “espelho”, “reflexo” – dessa relação entre texto e contexto, mas entender a tragédia grega como um espetáculo trágico que dialoga com a cidade, pois é construído por ela, assim como dá à *pólis* novas dimensões de seus problemas. De acordo com Hall:

O teatro não apenas ‘refletia’ a realidade social em um processo de correspondência; membros da casta social de Atenas, as suas famílias de atores, poetas e membros amadores do coro, criavam colaborativamente ficções em seus espaços comunais que por sua vez tinham um impacto dialético, quaisquer que sejam as metáforas que usemos para defini-lo, não só neles mesmos mas por toda a comunidade – os seres reais, sociais que se reuniam para assisti-los no teatro (HALL, 2006, p. 2).

O helenista Christian Meier defende que a tragédia pode ser considerada uma “arte política”, tanto por congregar a *pólis* em torno da tragédia em sua organização quanto pela dimensão política dos temas abordados no texto, por meio da reinterpretação do mito (MEIER, 2004). A cidade dialoga com a tragédia na medida em que se representa em várias dimensões sociais.

As tragédias eram encenadas em um contexto institucional, inserindo-se no calendário festivo da cidade, com lugar e público específicos. Ocorriam nas três festas em homenagem ao deus Dioniso: as Leneias, que aconteciam no final de janeiro, para as quais se interrompiam os trabalhos do campo, do comércio e da navegação de forma que os cidadãos se dedicassem exclusivamente às festividades; as Grandes Dionisíacas, que aconteciam no final de março e traziam grande número de viajantes para Atenas; as Dionisíacas rurais, que acon-

teciam em dezembro em regiões da Ática (CUSSET, 1997, p. 12-3). No edifício do teatro consagrado a Dioniso, era reservado um lugar para um templo do deus contendo uma imagem sua; no centro da *orkhèstra*, havia um altar de pedra em sua homenagem; e nas arquibancadas, um trono esculpido era reservado ao sacerdote de Dioniso (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 158).

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

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

Assim, as festas dionisíacas conciliavam problemas internos e contribuía para a coesão do corpo cívico. Cabe lembrar que os Pisistrátidas (Hiparco e Hípias, 527-514 a.C.) multiplicaram, durante seu regime, essas manifestações festivas (MEIER, 2004, p. 60). Meier apresenta-nos o seguinte quadro sobre o elemento agregador das festas:

As Grandes Dionisíacas começam pelo retorno solene da velha estátua de madeira do deus, que foi levada previamente para um bosque sagrado fora da cidade; elas prosseguem com uma brilhante procissão, para a qual cada uma das cidades da Confederação deve enviar um grande falo de madeira. Depois há os sacrifícios, em que abundam a carne e o vinho; após, desfila um cortejo alegre e turbulento (MEIER, 2004, p. 70).

A *pólis*, então, se congregava para o espetáculo trágico. As tragédias eram apresentadas em três dias – em cada um deles se apresentavam três tragédias e um drama satírico de um mesmo poeta. O quarto dia era dedicado às comédias. As peças eram escolhidas mediante um concurso dirigido pelo arconte epônimo, responsável também por es-

colher os atores e recrutar os membros (coreutos) dos três coros, que seriam dirigidos e sustentados pelo chefe do coro, o corifeu – este detinha grande prestígio político e compartilhava da glória do poeta em caso de vitória da tragédia em que participava.

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

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

Assim, a competitividade, mediada pelo público e pelo culto aos deuses, administrava as tensões internas da *pólis* e se convertia em um elemento agregador marcado pela festividade e pela distribuição do mérito.

Maria Candido e Gabriele Cornelli lembram que a tragédia, como gênero literário, existiu somente durante a democracia, também como um veículo difusor das ideias democráticas. De acordo com os autores:

o teatro celebrava a *pólis* dos atenienses e a sua forma específica de governo. Como atividade coletiva, desenvolvida ao ar livre, pretendia seguir a estrutura física da *Ágora* e da *Pnix*, ou seja, a forma circular, visando ratificar o princípio da isonomia e isegoria no de-

bate e na tomada de decisões efetuadas pelos cidadãos de Atenas (CANDIDO; CORNELLI, 2009, p. 47-48).

Faz-se necessário lembrar aqui a advertência de Nicole Loraux: destacar os aspectos cívicos e políticos da tragédia não pode significar a identificação do teatro com a assembleia. Loraux ressalta a diferente relação com as paixões:

O teatro não é assembléia, embora sejam os mesmos homens que ocupem as arquibancadas da Pnix e assistam as Grandes Dionisíacas, a tragédia libera por certo no espectador paixões às quais o cidadão digno desse nome não poderia abandonar-se, mas ela os liberta, por assim dizer, sob controle, autorizando qualquer um a imergir no humano apenas pelo instante limitado de um parêntese institucional (LORAUX, 1997, p. 29).

Para Vernant, a institucionalização da tragédia com o concurso, com a figura do arconte, com o corifeu e o coro fazia com que a cidade se tomasse como objeto de representação e desempenhasse a si própria diante do público (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 10).

O texto trágico marca um momento importante na história do pensamento ocidental, pois é a demonstração de um distanciamento em relação ao mito. A inspiração para os poetas trágicos era a grande tradição de textos e relatos que contavam as histórias dos deuses e heróis, sendo que a maioria dessas histórias está presente nas épicas de Homero. Os autores das tragédias reinterpretavam o mito e revestiam-no de uma originalidade marcada pelo momento da *pólis* e pela autoria de cada poeta. Assim, quando os cidadãos assistiam a *Édipo Tirano* de Sófocles, eles não se surpreendiam com o incesto ou com o parricídio do herói, elementos já conhecidos do mito, mas sim com questões da sabedoria do governante e os modos de agir frente aos problemas (MARSHALL, 2000).

De acordo com Loraux, os mitos desempenham um papel importante para a coletividade, identidade cívica que o espetáculo trágico congrega:

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

Já Charles Segal defende que o distanciamento do mito nas tragédias tornou possível novas sensibilidades dentro da sociedade grega:

Na tragédia, a organização do material narrativo dos mitos por um texto escrito torna possível um relato visual de um poder novo e mistura voz e visão em relações novas e complexas. Graças a esta mudança de ênfase, as metáforas do espetáculo ou do teatro podem descrever a experiência humana em geral (SEGAL, 2000, p. 304).

Os heróis míticos como Orestes são problematizados, assumem posições ambíguas e se distanciam de antigas representações religiosas ao serem confrontados com problemas advindos da situação da pólis, como a importância da retórica e da linguagem.

A tragédia reinterpreta o mito, revestindo-o com um problema ou conflito vivido na cidade pelos cidadãos. Essa reinterpretação do mito em sua dimensão educativa é descrita por Candido e Cornelli como o “ofício do poeta trágico” nas tragédias. O poeta teria, assim, por ofício agir como um *didaskalos*/instrutor cívico e construiria uma arte cujo ofício era a paideia/educação, visando a ratificar a atuação

dos atenienses como cidadãos ativos e responsáveis por suas ações e decisões (CANDIDO; CORNELLI, 2009, p. 49).

O recorte temporal da pesquisa é o final do século V a.C, sendo 408 a.C. o ano de apresentação da tragédia *Orestes*. Após a morte de Péricles, em 429 a.C., a cidade de Atenas sofria as consequências da Guerra do Peloponeso, que parecia não terminar, e a situação foi agravada com o fracasso da expedição da Sicília. A democracia sofria constantes ataques e a vida política estava cada vez mais ligada aos oradores, o que marca a consolidação dos sofistas nesse cenário político. Markantonatos e Zimmermann descrevem o seguinte quadro para compreender as tragédias escritas no final do século V a.C.:

O final do século quinto foi um período de profunda reavaliação para os cidadãos da *pólis* ateniense, durante o qual um anseio nostálgico pelo passado glorioso invadiu o presente e até mesmo a menor atenção ao presente era invadida pela preocupação ansiosa com um futuro incerto [...]. Sob estas circunstâncias de constantes transformações, a segurança atingida ao longo do tempo através de arranjos sociais e políticos foi desmantelada pelas amplas diferenças entres os diversos segmentos da comunidade ateniense como os velhos e os jovens, os cidadãos e os não cidadãos, escravos e livres, coalizões democráticas e oligárquicas (MARKANTONATOS; ZIMMERMANN, 2012, p. v).

Assim, a tragédia *Orestes*, de Eurípidés, é construída em meio a essa crise da cidade, sendo sensível a todos esses conflitos da *pólis*.

## **2. Tragédia e sofística: os usos da retórica**

Esse período de crise e transformações no final do século V a.C. é também o momento do triunfo da retórica. Assim, para compreendermos como Eurípidés explora em *Orestes* dimensões da linguagem e dos discursos sofísticos na noção de *nótos*, cabe esclarecer alguns aspectos da sofística ateniense e do *logos* sofístico associado à retórica.

Os sofistas vinham de todas as cidades do mundo grego para Atenas, que na metade do século V a.C. estava em plena ebulição cultural. Péricles consolidara o regime democrático, Atenas firmara o seu poderio entre as cidades gregas, os trágicos Sófocles e Eurípides produziam suas peças e Aristófanes produzia as suas comédias. A cidade de Atenas foi preponderante para o movimento sofista – de acordo com Kerferd, sem Atenas ele dificilmente poderia ter existido e conquistado tamanha influência (KERFERD, 2003, p. 31).

O que trazia os sofistas para Atenas era uma demanda por especializações necessárias para aqueles que almejavam fazer carreira na política. Era uma educação seletiva, cujo princípio fundamental era o treinamento na arte do discurso persuasório. Este *lógos* relacionado à persuasão tornou-se o instrumento político por excelência na *pólis*, como nos mostra Vernant: “A arte política é essencialmente exercício da linguagem; e o *lógos*, na origem, toma consciência de si mesmo, de suas regras, de sua eficácia, por intermédio de sua função política” (VERNANT, 2004, p. 54). Assim, os ensinamentos sofísticos visavam a uma aplicação prática: ascender na carreira política por meio do discurso.

Para tentarmos definir a singularidade do *lógos* sofístico, é necessário atentar para algumas questões. A primeira é que o termo *lógos* sofístico é uma generalização dos vários tipos de *lógos* existentes nos diálogos e nos fragmentos sofísticos. Não existe apenas um discurso; a palavra *lógos* encerra uma pluralidade semântica que percorre toda a filosofia grega. De modo geral, como nos mostra Maria Vaz Pinto, o *lógos* se reporta comumente à noção de palavra pensada, associada ao universo do dizer, mas reclama também a ideia de razão. No sentido mais amplo, *lógos* alude à ordem das coisas (VAZ PINTO, 2000, p. 13). Para analisar a relação entre *lógos* e *nótos* em *Orestes* é preciso compreender as doutrinas e as especificidades do *lógos* como

uma ferramenta de exercício de convencimento, instrumento político por excelência.

Cabe discutir algumas transformações do *lógos* na passagem do que Dérienne chamou de “palavra mágico-religiosa” para uma palavra organizada em um discurso político na *pólis*. Dérienne observa uma ambiguidade nesse processo de laicização da palavra na Grécia arcaica, que permite a construção da verdade somente dentro de um sistema de representações religiosas. Na palavra mágico-religiosa, o *lógos* é cercado por percepções sensoriais que constroem um sentido verdadeiro ou falso para além do próprio argumento:

A palavra pertence à mesma ordem: como a mão que dá, recebe e toma, como o bastão, que afirma o poder, como os gestos de imprecisão, ela é uma força religiosa que age em virtude da sua própria eficácia. Quando o adivinho, o poeta e o rei de justiça pronunciam uma palavra, ela não é de uma espécie fundamentalmente diferente da proclamação do vingador ou das imprecisões de um moribundo dirigidas aos seus assassinos. É o mesmo tipo de palavra mágico-religiosa (DETIENNE, 2006, p. 115).

Nesse complexo enredo do discurso e do gestual ligado à figura do poeta ou do adivinho, o *lógos* é apresentado como a própria realidade:

Pela potência de seu verbo poético, [o poeta] institui as potências do mundo invisível, mostra a longa teoria dos deuses, de acordo com a sua categoria, a sua ‘honra’ respectiva. O elogio poético suscita uma realidade da mesma ordem; a palavra, também aqui, é uma coisa viva, uma realidade natural que brota, que cresce; com ela, é o homem elogiado que cresce, pois o homem é o seu próprio elogio (DETIENNE, 2006, p. 117).

A doutrina sofística coloca o caráter do *lógos* em outro plano; nela, o ser humano é marcado por suas limitações e não pode conhecer a verdade nem formular uma verdade eterna, sendo construído por opiniões múltiplas e contraditórias que se chocam para ser mo-

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

As diferenças entre a palavra mágico-religiosa e o *lógos* sofisticado estão relacionadas a diferentes concepções de tempo: a primeira é marcada por um tempo cíclico, no qual os deuses se colocam presentes em um mundo estático; a outra está ligada a um tempo linear, no qual o que é construído pelos esforços dos homens é complementar ao mundo da natureza (VAZ PINTO, 2000, p. 77). Apesar de possuírem diferenças marcantes, é preciso não tomar esses discursos como totalmente opostos e tampouco qualificá-los como falsos ou verdadeiros. Michel Fattal mostra-nos que existe uma relação de semelhança entre a palavra mágico-religiosa e o *lógos* sofisticado:

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

O *lógos* sofisticado está diretamente relacionado ao poder da retórica; não se coloca no plano da investigação da realidade e não procura encontrar um caminho para a verdade. Ele transforma-se de acordo com a ocasião. A retórica não foi uma descoberta da sofisticada; a contribuição dos sofistas foi a de investigar e teorizar os efeitos desse *lógos* persuasório.

Os pensadores sofistas ensinavam, então, não uma doutrina do *lógos*, mas tornavam o *lógos* ferramenta da vontade política. Assim, o pensamento sofista, por meio da sua retórica, é protagonista de uma mudança de significado do *lógos* no século V a.C. O *lógos* deixa de corresponder somente ao real e passa a ser uma possibilidade discursiva.

Como afirma o autor, “a retórica não procura compreender o real, mas exerce a sua força sobre o outro; ela não considera o conteúdo significativo da linguagem mas visa aos efeitos de linguagem” (FATTAL, 2001, p. 67) – ou seja, ela visa a produzir um resultado prático escolhido pelo orador.

Para Gastaldi, não é apenas nos tribunais e nas assembleias que o *lógos* sofisticado mostra a sua importância, mas é principalmente no teatro que percebemos as ressonâncias desse *lógos*. A autora afirma que:

É justamente no teatro ateniense do século V que a retórica alcança o seu total desenvolvimento; e isto é assim precisamente porque tragédia e comédia se constituem em formas essenciais de comunicação social, em construções pensadas para interpelar, para gerar no auditório uma resposta às distintas formulações que se apresentavam no palco. Esta íntima relação entre retórica, tragédia e público está exposta no ‘Górgias’ de Platão (502.d) para quem o teatro contém – por sua ocasião e encenação – as maiores oportunidades para o desenvolvimento da retórica (GASTALDI, 2004, p. 73).

Josiah Ober e Barry Strauss percebem uma ligação entre teatro e retórica porque ambas lidam com um discurso performático que envolve conflitos sociais:

A retórica política e o teatro podem ser visto, e analisados, como formas intimamente relacionadas de discurso público. Assim como os julgamentos legais e os discursos na assembleia, os espetáculos teatrais e os textos dramáticos atenienses estavam intimamente ligados à mediação dos valores sociais conflitantes. Notavelmente, ainda que talvez inevitavelmente, os locais físicos para reuniões em massa do povo – a Pnyx e o Teatro de Dioniso – eram muito similares em termos de organização espacial (OBER; STRAUSS, 1992, p. 237-238).

Eurípides é testemunha da ascensão dos sofistas e suas tragédias colocam em cena problemas da retórica e da linguagem, assim como

outros desdobramentos da sofística. Mastronarde argumenta que essa influência ocorre também no nível da escrita:

Quando dizemos que entre os poetas trágicos Eurípides em especial é ‘retórico’, vários aspectos da retórica estão envolvidos: (1) uma organização mais transparente dos discursos longos; (2) a autoconsciência dos falantes acerca da estrutura e dos modos de argumento; (3) o uso proeminente do – argumento a partir da probabilidade; (4) paradoxos e o uso de um argumento até um extremo inesperado ou não convencional; (5) a provisão de argumentos engenhosos em apoio de quase qualquer causa; (6) uso intenso da antítese, particularmente envolvendo preocupações contemporâneas como natureza e costumes (*phýsis, nómos*) e palavra/aparência e ato/realidade (*lógos/dóxa, érgon*); e, por fim, (7) a virtual universalização da habilidade retórica entre as personagens de diferentes *status* (MASTRONARDE, 2010, p. 209-210).

Como dito, o texto trágico reelabora o mito e o reconfigura em sua abordagem, de forma a amplificar seus problemas da cidade grega para o momento “presente”. Buxton coloca a mitologia grega como uma linguagem, um conjunto de convenções com que trabalha o poeta trágico, o que possibilita a criação e a comunicação de significados (BUXTON, 1980, p. 26). Dessa forma, não é do mito que se ocupa a tragédia:

[O poeta] não está ‘meramente’ reproduzindo um tema oferecido a ele pela tradição mítica. Certamente, a natureza básica da relação entre os homens e os deuses estava estabelecida nas estruturas do mito grego; mas a delineação dos caracteres e a atribuição de motivos – isto é, a colocação do acento moral – tudo isto era responsabilidade do dramaturgo (BUXTON, 1980, p. 36).

Na tragédia *Orestes*, Eurípides reelabora o mito da casa dos Atreus, trabalhado anteriormente na *Oresteia* (*Agamémnon, Coéforas* e *Euménides*) de Ésquilo e na *Electra* de Sófocles. Eurípides ambienta sua tragédia *Orestes* na cidade de Argos, diante do Palácio de Aga-

mémnon, colocando como figuras do drama: Orestes, Electra, Helena, Menelau, Tindáreo, Pílates, mensageiro, Hermione, o escravo frígio e Apolo (*deus ex machina*), sendo o coro composto por mulheres de Argos.

Se dividirmos o texto de Eurípides de acordo com a *Poética* de Aristóteles, temos o seguinte quadro: Prólogo (*Orestes*, vv. 1-139): Electra vigia Orestes, adormecido pela sua doença, reconta o drama dos Átridas e conta como as Érineas perseguem seu irmão doente, deixando-o entre acessos de doença e torpor. Párodo (vv. 140-207): entra o coro composto por mulheres argivas e entoam, com Electra, um *Kommos* em que lamentam a doença de Orestes. Episódio I (vv. 208-315): Orestes desperta e Electra anuncia a chegada de Menelau, mas a doença de Orestes o faz entrar em uma crise de loucura e alucinações. Estásimo (vv. 316-347): o coro lamenta a sorte de Orestes e o fato de que as Érineas o persigam. Episódio II (vv. 348-806): Menelau aparece e Orestes relata suas infelicidades. Tindáreo também aparece e exige que Electra e Orestes sejam julgados e condenados pela assembleia. Menelau nega ajuda a Orestes. Pílates aparece disposto a tudo para confortar o amigo Orestes e ambos partem para a assembleia. Estásimo (vv. 807-843): o coro canta os crimes dos Átridas. Episódio III (vv. 844-1022): o mensageiro relata a Electra o debate da assembleia: os irmãos foram condenados à morte. Episódio IV (vv. 1013-1225): Orestes e Pílates retornam e decidem, em conjunto com Electra, matar Helena para punir Menelau e tomar Hermíone como refém caso Menelau queira vingança. *Kommos* (vv. 1246-1310): o coro, juntamente com Electra, escuta os gritos de Helena. Êxodo (vv. 1311-1681): Hermíone é convencida por Electra a entrar no palácio, enquanto dele sai um escravo frígio que conta que Helena desapareceu. Orestes procura o escravo. Quando chega Menelau perguntando por Helena, Orestes ameaça matar Hermíone e incendiar o palácio. Apolo aparece como

*deus ex machina* e anuncia a Menelau que ele se casará com Hermione, que Pílades desposará Electra e proclama a apoteose de Helena. A doença será esquecida e as ordens de Apolo são obedecidas.

Das inovações de Eurípides sobre o mito no *Orestes*, uma é especialmente importante para este trabalho e constitui uma apropriação do mito radicalmente diferente de outros usos conhecidos. No *Orestes*, de Eurípides, as Érineas não são reais como em Ésquilo, mas são descritas como uma doença (*nósos*) que asselvaja Orestes, fazendo-o sofrer acessos de doença com convulsões e tremores intercalados com acessos de sono.

### 3. A doença (*nósos*) de Orestes

Primeiramente, atentaremos para a singularidade do conceito de *nósos* no texto trágico para, em seguida, partirmos para a análise do *nósos* em *Orestes* em relação ao *lógos* sofisticado; nesse momento, serão discutidos alguns versos da tragédia em que o conceito aparece, sempre em conjunção com uma ideia de *lógos*, como demonstraremos. Eurípides desenvolve em *Orestes* uma relação entre *nósos* e *lógos* no sentido de níveis de comunicabilidade que perpassam a peça nas relações entre os personagens. Nessa relação entre doença simbólica e discursos, constrói-se uma articulação entre o texto trágico e a pólis com a qual o poeta discute os alcances e os limites da sofística.

A doença no pensamento grego é usada, de acordo com Smith, como uma metáfora para aberrações e problemas de qualquer tipo (SMITH, 1967, p. 291). A doença (*nósos*) é uma expressão de deformidade com relação à harmonia, de desordem em relação ao andar dos elementos. No livro *The grip of disease*, o helenista Lloyd demonstra que os gregos tinham com a doença uma relação de dualidade, entre “causa e responsabilidade”, “mente e corpo”, “purificação e impureza”, “realidade e aparência” e “bom e mau”. Lloyd comenta que a doença

também é usada em um sentido social, como um problema de toda a cidade:

tanto nos seus modos sagrados como nos seus modos profanos, a doença pode afetar não apenas indivíduos singulares como também grupos inteiros. Uma população, um estado inteiro, pode ser atingido por uma epidemia, ou uma cidade como um todo implicada em impureza religiosa. Isto nos leva, então, ao tópico das *doenças da sociedade* (LLOYD, 2003, p. 7).

A noção de doença (*nósos*) é uma metáfora muito utilizada nas tragédias gregas em referência a uma falta ou um crime perante os deuses. Lloyd comenta que as doenças podem ser representadas de várias formas no texto trágico: “as próprias doenças são personificadas, voluntariosas, arbitrárias. Isto significa que há muita imprevisibilidade no seu surgimento” (LLOYD, 2003, p. 19). Em Sófocles, por exemplo, a ideia de *nósos* geralmente aparece como um castigo ou marca de um erro fundamental para a trama, conforme afirma Rocio Orsi:

os conceitos utilizados geralmente nas tragédias de Sófocles para se referir à doença, *nósos* e *manía*, aparecem numerosas vezes como metáforas de males em geral e em muitas ocasiões em relação direta com a ação (possivelmente justiceira) de algum deus (*theía manía*, *theía nósos*) (ORSI, 2008, p. 279).

Para o historiador Mitchell-Boyask, a palavra *nósos* começa a ser mais proeminente depois de 430 a.C., quando a peste começa:

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

A noção de *nósos* não está presente por casualidade no vocabulário trágico – como dito anteriormente, a tragédia grega é construída em um diálogo com a pólis ateniense. O destaque que Eurípides dá à ideia de doença em *Orestes* está relacionado ao desenvolvimento de um vocabulário médico, advindo da peste, do desenvolvimento da medicina grega e dos problemas da cidade (MILLER, 1944, p. 156). Para Clarke Kosak, o vocabulário médico, como o termo *nósos*, aproxima a medicina e a tragédia gregas, ambas tratando do sofrimento humano: a tragédia, na investigação dos males da mente ao tratar de perdas, angústias e problemas advindos de situações traumáticas; a medicina, ao tratar dos males do corpo e das doenças curáveis (KOSAK, 2004, p. 1).

Mitchell-Boyask argumenta que quando um herói trágico tem uma *nósos*, ela é uma extensão de um problema maior, sentido por todos os cidadãos. A doença é um sintoma não apenas na tragédia, mas também um sintoma para a cidade: “as doenças [dos personagens] são sintomáticas da sua relação problemática com as suas comunidades, e a única forma de curar a cidade é purgá-la da infecção ou reequilibrar os componentes da cidade (ou da comunidade) de forma a fazê-los funcionar em maior harmonia” (MITCHELL-BOYASK, 2012, p. 319).

Em *Orestes* de Eurípides, a palavra *nósos* aparece 45 vezes (MITCHELL-BOYASK, 2008, p. 29), sendo o texto trágico em que *nósos* aparece mais vezes. A *nósos* de Orestes é colocada por Eurípides de forma literal e figurativa (SMITH, 1967, p. 291). De maneira literal, ele apresenta sintomas que o alienam do mundo humano e o obrigam a permanecer deitado, sofrendo com espasmos e perdendo sua capacidade de emitir *lógos*, ou seja, a doença afasta-o da comunicação. Logo nos primeiros versos da peça percebemos essa dualidade da doença:

*Electra*: [...] desde então, sucumbindo a *perniciosa doença*, o desventurado Orestes, que aqui está, jaz prostrado no leito, e sangue da mãe acicata-o com a loucura. É que eu receio nomear as deusas

Eumênides que o atormentam com o terror. É este o sexto dia, desde que o fogo purificou o corpo de minha mãe assassinada. E, no decurso destes dias, nem alimento aceitou na garganta, nem deu banho ao corpo! Escondido debaixo da roupa, quando o corpo lhe *alivia da doença*, toma consciência e chora e, por vezes salta veloz do leito, tal como um potro que fuge do jugo (*Orestes*, vv. 35-46, minha ênfase).<sup>284</sup>

Smith argumenta que Eurípides descreve a *nósos* de forma médica em um jogo de causas (falta perante os deuses) e sintomas (loucura que o atormenta), como se a peça fosse também um estudo sobre a doença de Orestes:

descrever a doença de tal forma que a reconheceríamos em um estudo médico é prometer dar-lhe importância no enredo. No processo, Eurípides utiliza as expectativas do público, baseadas no seu conhecimento da doença e sua familiaridade com as convenções literárias do assunto (SMITH, 1967, p. 294).

Como punição pelo matricídio, sua doença o afasta da cidade, já que ninguém pode lhe dirigir a palavra. Nesse nível, Orestes perde o poder de interagir com outros cidadãos. Seu crime, que se transformou em doença (*nósos*), tem como consequência a perda da comunicabilidade, do uso pleno do *lógos* como cidadão, deixando-o ilhado na pólis.

*Electra*: Decretou esta cidade de Argos que nem nas casas, nem ao fogo doméstico nos acolhessem, e que ninguém dirigisse a palavra aos matricidas. Decisivo é este dia em que dará o seu voto a cidade dos Argivos: se devemos morrer ambos por apedrejamento ou arremessar o gládio acerado contra a garganta (*Orestes*, vv. 47-51).

Estar em uma cidade na qual ninguém lhe dirige a palavra, na qual se é impedido de exercer o *lógos* como ferramenta política, se configura uma punição drástica para um crime bárbaro. Se tomarmos

---

284 A tradução de *Orestes*, de Eurípides utilizada é a portuguesa de Augusta Fernanda de Oliveira e Silva, publicada pelo Instituto Nacional de Investigação Científica em 1982.

a importância do *lógos* para a *pólis*, como apresenta Vernant, compreendemos que o crime de Orestes e consequentemente sua *nósos* o isolam do mundo dos cidadãos. Vernant comenta sobre a importância da palavra na *pólis*: “o que implica o sistema da *pólis* é primeiramente uma extraordinária preeminência da palavra sobre todos os instrumentos do poder. Torna-se o instrumento político por excelência, a chave de toda autoridade no Estado, o meio de comando ou de domínio sobre outrem” (VERNANT, 2004, p. 53-54).

A primeira referência à linguagem em relação à doença (*nósos*) é colocada logo nos primeiros versos da peça. Electra compara Tântalo a Orestes e chama Tântalo de bem-aventurado em relação aos males do seu irmão, tendo Tântalo a mais vergonhosa das doenças:

*Electra*: Pois o bem-aventurado Tântalo – e eu não critico a sorte dele – esse Tântalo, nascido de Zeus, ao que dizem, está suspenso nos ares, apavorado com o penedo que oscila sobre sua cabeça; E sofre este castigo – pelo menos ao que dizem – porque, partilhando, apesar de homem, a honra de uma mesa comum, igual a dos deuses, possuía uma *língua irreprimível, que é a mais vergonhosa das doenças (nósos)* (*Orestes*, vv. 6-10, minha ênfase).

A “língua irreprimível” como a mais “vergonhosa das doenças” coloca a linguagem, ou certo tipo de linguagem, como uma *nósos*. Eurípides principia sua peça apresentando *nósos* relacionada a discursos e a Tântalo. A referência a Tântalo é um dos temas mais discutidos pelos comentadores do prólogo de *Orestes*. Tântalo tem sua desventura narrada tanto na *Odisseia* (Homero, XI, vv. 588-592) quanto na 1ª Ode Olímpica de Píndaro. A *Odisseia* traz Tântalo de pé em um lago, com água até o queixo e, por mais que se esforce, não consegue se desencilhar do castigo. Píndaro, por outro lado, indica que Tântalo roubou dos deuses a ambrosia para dar a seus convidados e Zeus o teria castigado colocando uma grande pedra sobre ele, da qual ele não poderia

se desvencilhar. Ele teria sido colocado no céu para que não dirigisse a palavra a ninguém por causa de seu delito.

O helenista O'Brien argumenta que Tântalo guarda uma semelhança com Orestes porque ambos desrespeitaram os deuses e sofreram punição:

a lenda de Tântalo tomou mais de uma forma, mas uns poucos elementos são recorrentes e formam um padrão comum simples. Em todas as versões ele é um homem que goza de extraordinária boa sorte mas que ofende os deuses e é severamente punido (O'BRIEN, 1988, p. 31).

Em um nível mais profundo, a *nósos* faz com que ele se comunique com as Fúrias. Como dito anteriormente, o poeta reconfigura o mito ao fazer com que as Fúrias não fossem personificadas como na *Oresteia* (485 a.C.) de Ésquilo, mas tratadas como uma *nósos*, uma doença – essa foi uma das grandes inovações que Eurípides efetuou no mito de Orestes. Nessa comunicação com as Fúrias, ele exerce a faculdade do *lógos*, porém, sai de si e do mundo da razão e perde o controle sobre o próprio corpo.

*Orestes*: Reclina-me, de novo, no leito! Quando me abandona esta doença, esta loucura, fico sem energia e fraco dos membros.

*Electra*: Pronto! Sem dúvida, o leito é agradável ao doente: é um bem doloroso, mas necessário (*Orestes*, vv. 226-229).

[...]

*Electra*: Queres firmar os pés no chão? Há muito tempo que não caminhas. A mudança é entre todas as coisas a mais agradável.

*Orestes*: Sim! Pelo menos, isso dá a ilusão de saúde. E vale mais a ilusão ainda que esteja longe da verdade (*Orestes*, vv. 232-235).

Patricia Neils Boulter comenta que Eurípides coloca a *nósos* como uma doença que asselvaja e tira Orestes do mundo civilizado, sendo descrita como “*nósos ágrios*” (*Orestes*, v. 35), uma doença selvagem, que o exclui do convívio social e o deixa fora do mundo cognitivo,

com ataques que o impedem de comer e de tomar banho (BOULTER, 1962, p. 23).

Ao despertar, Orestes revela o quanto é penosa a convivência com a *nósos*. Sua doença torna sua existência um fardo: ela não permite que ele seja um cidadão, por deixá-lo isolado da *pólis*, tampouco lhe permite governar seu corpo, pois fica fora de si, alternando entre momentos de delírio – quando ele visualiza as Fúrias – e períodos de sono, único alívio dos seus sofrimentos:

*Orestes*: Ó amável sortilégio do sono, defensor contra a doença, como foi suave a tua vinda – quando precisava de ti! Ó venerável Olvido dos males, como és um deus sutil e como os infortunados te imploram! Onde, em que momento vim para aqui? E como cheguei? Já me não lembro, privado como estou da razão que antes tinha (*Orestes*, vv. 211-216).

A *nósos* de *Orestes* mostra-se como um problema para todos os personagens, pois é manifestação de uma falta religiosa, de um crime bárbaro ao olhar dos homens e dos deuses. Por outro lado, Eurípides não faz Orestes defender uma ideia de inocência do ato do matricídio. Ao contrário, Orestes não nega seu ato, mas justifica sua ação por inspiração de Apolo. Tal afirmação coloca a cidade em contradição, pois, ao obedecer a um dos deuses, estaria em conformidade com a lei, apesar de cometer o mais cruel dos crimes.

*Orestes*: Minha irmã, por que choras, com a cabeça escondida no pepló? Envergonho-me perante ti, pelos sofrimentos que te provoço e pelo embaraço causado a uma jovem, com as minhas doenças. Não te definhes, por causa dos males! Pois tu aprovaste esses atos, mas foi por mim que foi executado o assassinio de nossa mãe! E a Lóxias censuro, visto que, *induzindo-me à ação mais ímpia, com palavras me encorajou, mas com ações, não*. Creio até que meu pai, se lhe perguntasse rosto a rosto se devia matar minha mãe, ele tocaria no meu queixo e havia de desfazer-se em súplicas, para que

nunca a espada ferisse a garganta da que me gerou (*Orestes*, vv. 280-90, ênfase minha).

A doença de Orestes advém do seu cumprimento de uma ordem de Lóxias, um dos nomes de Apolo. O deus encorajou-o com palavras, isto é, persuadiu-o com retórica e não com ações. Eurípides coloca as palavras em proximidade com a doença. Orestes reclama que o deus que o persuadiu antes não lhe presta auxílio no momento em que se encontra, deixando-o doente. Smith comenta que Orestes precisa de uma purificação para curar-se da doença:

Orestes precisa de purificação, como a cerimônia catártica nas Eumênides, dos efeitos nocivos do sangue da sua mãe. A purificação, se efetiva, poria fim aos ataques das Erínias, as quais sentem o cheiro do sangue derramado, e também ao efeito venenoso e repugnante do próprio sangue (SMITH, 1967, p. 295).

Daisi Malhadas defende que Eurípides explora, em seu texto, as relações entre Orestes e seu entorno, sem colocar a ênfase no homem doente à procura da cura, mas na relação do grupo com a doença:

O estado de Orestes, assediado pelas Erínias, cena inicial do drama, não vai ser a situação propulsora da ação. Esta não tem como objeto a liberação de Orestes do cerco das Erínias. Livrar-se Orestes das Erínias, purificar-se, depende de superar, romper um cerco mais visível, mais concreto: o cerco da cidade. Se de um lado, Eurípides interessou-se pelos efeitos do matricídio como falta – religiosa ou moral – tornou mais relevante, por outro lado, as reações do grupo social (MALHADAS, 1995, p. 188).

Assim, a *nósos* é um problema não somente de Orestes, mas da cidade de Argos, que também necessita de purificação – a qual seria realizada com a morte ou a expulsão do matricida. Apesar de a doença se manifestar com sintomas físicos exteriores, ela guarda um lado quase que psicológico para Orestes, como evidenciado no diálogo que ele tem com Menelau:

*Menelau:* Desditoso, que aspecto selvagem, com esse cabelo hirsuto!

*Orestes:* Não é o aspecto, mas as ações que me torturam.

*Menelau:* Tens um olhar terrível, com as pupilas secas dos teus olhos.

*Orestes:* O corpo foi-se, mas o nome não me abandonou.

*Menelau:* Oh! Como a tua degradação me surpreende!

*Orestes:* Aqui me tens, assassino de mãe desditosa.

*Menelau:* Ouvei contar, sê parco! Não vás desfiar, muitas vezes, os teus males.

*Orestes:* Serei parco. Contudo a divindade é para mim, pródiga de males.

*Menelau:* Que tens tu? Que doença te destrói?

*Orestes:* A consciência, porque sei que pratiquei uma ação terrível (*Orestes*, vv. 387-396).

O diálogo de Menelau e Orestes destaca um dos aspectos mais importantes da *nósos*. Menelau descreve Orestes como selvagem, com pupilas secas, degradado pela doença. Orestes, por outro lado, se reconhece como um homem sem corpo. A condição de Orestes é a de um desterrado de *pólis* e de corpo, um homem sem domínio e sem companheiros para estabelecer relações – a cidade o abandonou.

Na continuação do diálogo, Orestes responde o nome de seus males para Menelau: ele coloca sua doença como *sýnesis*, ou seja, consciência. Ao tomar a doença como consciência, percebemos que, apesar dos males físicos, o que atormenta o herói é o fato de ter cometido uma falta grave para os padrões morais vigentes. A *sýnesis* leva Orestes a sofrer em estado de loucura, manía, pois entende que, apesar de agir mediante inspiração divina, seu ato é recebido em um mundo humano, em um mundo da *pólis*, no qual as ações são problematizadas e encaradas pela lei. Para Smith, a *nósos* é para Orestes uma “doença moral” (SMITH, 1967, p. 291) que acompanhará o personagem até o final do texto e fará com que Orestes, junto com seus fami-

liares, pense também em tirar a vida de Helena e da jovem Hermione. Em relação à *nósos*, Smith divide a peça em três movimentos:

[Eurípides] usa a doença literal e metafórica como um veículo para o pensamento analítico, não simplesmente para moralizações vagas tal como ‘todo crime é doença’. Eurípides desenvolve o seu tema em três movimentos: o prólogo e as primeiras cenas apresentam Orestes com Electra como Tântalo, pendurados entre a vida e a morte e entre a saúde e o caos moral; no segundo movimento, Menelau, Tindáreo e Pílates, sem ver as implicações disto, desequilibram a balança; e no movimento final, o caos se estabelece. De forma bastante completa, o movimento final mostra a perversão de todos os valores civilizados da parte anterior (SMITH, 1967, p. 297-298).

Para Peter Euben, o enredo e a estrutura da peça servem para expor o problema da corrupção política na cidade:

o *Orestes* de Eurípides é sobre a corrupção política. Este é o tema da peça, assim como o problema levantado pelas descontinuidades radicais que marcam o seu enredo e estrutura. Nela, conteúdo e forma conspiram para produzir uma atmosfera omnipresente de decomposição e desordem políticas (EUBEN, 1986, p. 222).

Eurípides desenvolve a doença como uma metáfora para a situação de crise da cidade, principalmente para a situação política da *pólis* – a *nósos* não afeta apenas o herói, mas a todos. Uma parte importante para entender a relação entre *nósos* e *lógos* é a descrição que o mensageiro faz a Electra da assembleia que julga a punição de Orestes. A assembleia começa por Taltíbio, que adota um discurso moderado em relação a Orestes e parece estar ao lado dos que têm mais poder, não querendo perder sua posição na cidade:

*Mensageiro*: Quem deseja declarar se Orestes deve ou não morrer, por ser matricida? Nessa altura, levanta-se Taltíbio, que com teu pai andou no saque dos Frígios. E sempre submisso aos poderosos, falou ambigualmente, teu pai admirando, mas sem aprovar teu irmão (Orestes), entrelaçando louvor com o vitupério: acusava-o de, para os pais, estabelecer leis não honrosas! E o seu olhar sempre bri-

lhante pousava nos amigos de Egisto. Com efeito, tal é a sua raça: para um lado ditoso saltam sempre os arautos! E, para eles, é amigo quem detiver o poder da cidade e ocupar as magistraturas (*Orestes*, vv. 888-898).

A fala de Taltíbio mostra um tipo de cidadão ligado ao poder, associado às conveniências da política, que utiliza habilmente os discursos de forma a agradar as pessoas certas. Eurípides coloca na fala do seu mensageiro seu descontentamento com esse tipo de prática na Assembleia. Após, o mensageiro conta que falou Diomedes, o qual, apesar de parecer mais sensato, não conseguiu comover aos cidadãos:

*Mensageiro*: A seguir, discursou o príncipe Diomedes. Esse concedia que não te matassem, nem a ti nem a teu irmão, mas que era piedoso condenarem-vos ao exílio. Uns aplaudiram, entendendo que falava bem, e outros não aprovaram (*Orestes*, vv. 898-901).

Eurípides descreve, ainda, outro cidadão, exímio no argumento com a habilidade retórica, mas não lhe atribui justeza de pensamento:

*Mensageiro*: Depois, levanta-se um homem palavroso, que triunfa pela temeridade, um argivo que não era argivo de verdade, mas por compulsão, confiante no ruído e na ignara liberdade de falar, hábil enfim para envolver numa desgraça! É que, quando alguém deleitoso em palavras e de pensar malévolos persuade a multidão, é um grande mal para a cidade! Mas quantos, com inteligência, deliberam sempre ações nobres, ainda que não de imediato, no futuro são benéficos à cidade. E sob este ponto de vista devemos considerar aquele que o chefia: pois o caso é o mesmo para o magistrado. Esse disse que te executassem a ti e a Orestes, atirando com pedras! (*Orestes*, vv. 903- 915).

Como dito na primeira parte, a tragédia reelabora o mito para problematizar uma questão para a cidade. Como apontado por Candido e Cornelli, o poeta é um *didaskalos*/instrutor cívico, que tem por ofício a paideia/educação (CANDIDO; CORNELLI, 2009, p. 49). Assim, Eurípides deseja problematizar em *Orestes* a questão do *lógos* sofisticado

ao incluir nesse trecho do mensageiro o problema da linguagem persuasória utilizada por alguém de pensar malévolo. Nessa passagem, acompanhamos a descrição de um cidadão como “homem palavroso”, que se dirige aos demais cidadãos fazendo mau uso da retórica. O tragediógrafo não é contra a retórica, mas aponta que ela pode ser usada de maneira iníqua e servir a maus usos, assim como o *lógos* sofisticado, que instrumentaliza a retórica para colocar o melhor argumento, mas nem sempre o argumento justo.

Eurípides apresenta, ainda, o discurso de outro cidadão, o qual, apesar de falar bem, não consegue convencer a todos na assembleia:

*Mensageiro*: Todavia, levantou-se outro, que falou o contrário deste. Tinha um aspecto que não era agradável, mas era homem viril, que pouco contato tinha com a cidade e o círculo da praça pública, um lavrador – como aqueles que, mesmo sozinhos, salvam um país – inteligente e desejoso de entrar na liça da discussão e que levava uma vida irrepreensível! Esse disse que coroassem Orestes, o filho de Agamémnon, o qual quisera honrar o pai, matando uma ímpia e má mulher que retirava aos homens o direito de armarem os seus braços e de abandonarem o palácio, para irem em campanha, uma vez que os homens da retaguarda seduziam as guardiãs da casa, desonrando as esposas dos guerreiros. E aos homens honestos pareceu que falava bem (*Orestes*, vv. 917-931).

*Mensageiro*: Mas não convenceu a turba, conquanto parecesse que falava bem. Prevaleceu aquele malvado que, falando diante da multidão, preceituara que matassem teu irmão e a ti (*Orestes*, vv. 943-945).

A *nósis* de *Orestes* o leva a perder a linguagem e ser dominado pela loucura. Eurípides coloca o mesmo problema na assembleia, entendendo, assim, a *nósis* à cidade. Para o tragediógrafo, o argumento correto não consegue prevalecer sobre o injusto, porque o errado se apresenta de forma menos agradável na arte de persuadir. A alusão que Eurípides faz a Tântalo no começo da peça – acerca de sua “lín-

gua irreprimível”, a mais “vergonhosa das doenças” – é um anúncio do problema da *pólis* no final do século V a.C. Para Euben, a assembleia corrupta de Argos é muito semelhante à assembleia de Atenas:

a cidade corrupta no palco é Argos. Mas com uma assembleia popular completamente desenvolvida e aparentemente de existência antiga, com procedimentos públicos estabelecidos para julgar homicídios, é uma Argos que se parece muito com a Atenas democrática contemporânea (EUBEN, 1986, p. 222).

Dessa forma, os conceitos de *nósos* e *lógos* comunicam-se na peça: a doença de Orestes é também a doença de Argos e, consequentemente, também a de Atenas. Eurípides discute por meio da *nósos* os problemas da linguagem na assembleia, mostrando como o mau argumento pode ganhar do bom argumento com a influência da sofística na cidade. O problema não eram as possibilidades da retórica, mas o que os retóricos faziam com ela para perverter a cidade em direção aos próprios interesses. O tragediógrafo escreve a respeito de uma cidade em crise para outra cidade em crise, utilizando a *nósos* como símbolo da doença de que sofre Atenas, que, em certo nível, é uma doença de linguagem.

Obviamente, existem várias leituras possíveis de *Orestes* e a que propomos se concentrou em apresentar a singularidade da *nósos* na peça. Outros problemas como a questão do debate entre *nómos* e *phýsis* ou mesmo as questões do estrangeiro, da *phília* e das mulheres podem ser percebidas e estudadas, pois a riqueza do texto trágico permite descobertas sobre as sensibilidades do século V a.C. e apresenta sempre amplas possibilidades para a compreensão da experiência grega de pensamento.

### Referências bibliográficas

BOULTER, Patricia Neils. The theme of Agria in Euripides' *Orestes*. *Phoenix*, v. 16, n. 2, p. 102-106, Summer, 1962.

- BUXTON, R. G. A. Blindness and limits: Sophokles and the logic of myth. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 100, p. 22-37, 1980.
- CANDIDO, Maria Regina; CORNELLI, Gabriele. A arte e o ofício do poeta trágico. In: LESSA, Fábio de Souza; SILVA, Andreia Cristina Lopes Frazão da. *História e trabalho: entre artes e ofícios*. Rio de Janeiro: Mauad, 2009.
- CUSSET, Christophe. *La tragédie grecque*. Paris: Éd. du Seuil, 1997.
- DETIENNE, Marcel. *Les maîtres de vérité dans la Grèce Archaïque*. Paris: Librairie Générale Française, 2006.
- EUBEN, J. Peter. *Greek tragedy and political theory*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- EURÍPIDES. *Orestes*. Introdução e versão do grego por Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982.
- FATTAL, Michel. *Logos, pensée et vérité dans la philosophie grecque*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- GASTALDI, V. El *logos* trágico y la funcionalidad de la retórica. *Calíope*, n. 12, p. 72-83, 2004.
- GOLDHILL, Simon. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- GOULD, J. *Myth, ritual, memory and exchange*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- HALL, Edith. *The theatrical cast of Athens: interactions between Ancient Greek drama and society*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- KERFERD, G. B. *O movimento sofista*. São Paulo: Loyola, 2003.
- KOSAK, Jennifer Clarke (Ed.). *Heroic measures: Hippocratic medicine in the making of Euripidean tragedy*. Leiden: Brill, 2004.
- LLOYD, G.E.R. *In the grip of disease: studies in the Greek imagination*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- LORAUX, Nicole. A tragédia grega e o humano. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 17-34.
- MALHADAS, Daisi. "Orestes de Eurípides: terror e piedade". *Hvmanitas*, v. 46, p. 187-195, 1995.
- MARKANTONATOS, Andreas; Zimmermann, Bernhard. *Crisis on stage: tragedy and comedy in late fifth-century Athens*. S/l, Walter de Gruyter, 2012.
- MARSHALL, Francisco. *Édipo Tirano: a tragédia do saber*. Porto Alegre: Ed UFRGS, 2000.
- MASTRONARDE, Donald J. *The art of Euripides: dramatic technique and social context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- MEIER, Christian. *De la tragédie grecque comme art politique*. Paris: Les Belles Lettres, 2004.
- MILLER, Harold W. Medical Terminology in Tragedy. In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 75, p. 156-167, 1944.

- MITCHELL-BOYASK, Robin. *Plague and the Athenian imagination: drama, history, and the cult of Asclepius*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- MITCHELL-BOYASK, Robin. Heroic Pharmacology: Sophocles and the Language of Early Greek Medicine". In: ORMAND, Kirk (Ed.). *A Companion to Sophocles*. S/l, Blackwell, 2012.
- OBER, Josiah; STRAUSS, Barry. Drama, political rhetoric, and the discourse of Athenian democracy. In: WINKLER, John J.; ZEITLIN, Froma I. *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*. Princeton: Princeton University Press, 1992. p. 237-270.
- O'BRIEN, M. J. Tantalus in Euripides' *Orestes*. *RhM*, n. 131, p. 30-45, 1988.
- ORSI, Rocio. *El saber del error: filosofía y tragédia em Sófocles*. Madrid: Plaza y Valdes, 2008.
- SEGAL, Charles. L'homme grec, spectateur et auditeur. In: VERNANT, Jean-Pierre. *L'homme grec*. Paris: Éd. du Seuil, 2000.
- SMITH, Wesley D. Disease in Euripides' *Orestes*. In: *Hermes*, 95 Bd., H. 3, p. 291-307, 1967.
- VAZ PINTO, Maria José. *A doutrina do logos na sofística*. Lisboa: Colibri, 2000.
- VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: Difel, 2004.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.