

COIMBRA • 2019

64

BOLETIM DE **ESTUDOS  
CLÁSSICOS**

ASSOCIAÇÃO  
PORTUGUESA  
DE ESTUDOS  
CLÁSSICOS

INSTITUTO  
DE ESTUDOS  
CLÁSSICOS

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

# **ENTRE O *LOGOS* DO POETA E O *LOGOS* DO ORADOR: MANEIRAS TRÁGICAS DE ARGUMENTAR EM ÉSQUILO E ANTIFONTE**

**BETWEEN THE POET'S *LOGOS* AND THE SPEAKER'S *LOGOS*:  
TRAGIC WAYS TO ARGUE IN AESCHYLUS AND ANTIPHON**

ANNA SILVA

INVESTIGADORA PÓS-DOC DO CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS DA  
UNIVERSIDADE DOS AÇORES

BOLSEIRA DA DIREÇÃO REGIONAL DA CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO GOVERNO  
DOS AÇORES

ANNA.C.SILVA@UAC.PT

ORCID.ORG/ 0000-0003-4552-189X

33

ARTIGO RECEBIDO A 28-12-2018 E APROVADO A 05-06-2019

**Resumo:** É no contexto dos crimes praticados por Clitemnestra para vingar o assassinato de Ifigênia que iremos sublinhar as relações entre a intencionalidade das ações e a livre deliberação. Também iremos apontar algumas afinidades que aproximam a habilidade retórica da rainha esquiliana com os eloquentes oradores dos discursos de Antifonte. Deste modo, pretendemos mostrar que tanto o poeta quanto o filósofo colocam em questão o problema da intencionalidade dos crimes de sangue ao explicitarem através da capacidade discursiva e

dialógica dos seus oradores a tensão existente entre a velha *práxis* da vingança e os novos códigos da legislação draconiana.

**Palavras-chave:** Ésquilo, Antifonte, crimes de sangue, retórica, *agon*.

**Summary:** It is in the context of the crimes practiced by Clytemnestra to avenge the murder of Iphigenia that we will underline the relations between the intentionality of actions and free deliberation. We will also point out some affinities that approximate the rhetorical skill of the Esquilian queen with the eloquent speakers of the discourses of Antiphon. In this way, we intend to show that both the poet and the philosopher call into question the problem of the intentionality of blood crimes by explaining through the discursive and dialogical capacity of their orators the tension between the old *praxis* of revenge and the new codes of draconian legislation.

**Keywords:** Aeschylus, Antiphon, blood crimes, rethoric, *agon*.

34

É a partir do século V a.C., período histórico no qual Ésquilo e Antifonte publicaram seus escritos, que as relações entre o uso público dos discursos persuasivos e a reflexão filosófica passam pela cidade, pela *polis*, por seus mecanismos de luta política *agonística*. Por esta razão, creio que há, em Ésquilo, um *continuum*, um processo de problematização conceitual em marcha, capaz de abalar a compreensão da condução cotidiana das ações privadas e políticas no que diz respeito à autonomia da vontade do sujeito moral e ao problema da justiça. Sendo assim, o grande interesse deste artigo é articular as reflexões conceituais trazidas pela tragédia com o discurso filosófico. Para este fim, utilizarei os discursos de Antifonte como signos da evidência da continuidade entre a reflexão esquiliana e a reflexão filosófica, continuidade que se dá de modo complexo, ou seja, comportando tanto rupturas quanto permanências.

Não é sem razão que muito se tem debatido sobre o sentido e a intenção dos crimes cometidos pela rainha Clitemnestra. No esforço de discernir em que medida o discurso trágico sobre as transgressões

cometidas pela rainha se inspira e se afasta das representações compartilhadas e usualmente admitidas na Atenas clássica, encontramos as pesquisas elaboradas por Nicole Loraux e Viviana Gastaldi.

Inicialmente, podemos então formular, juntamente com Nicole Loraux, a hipótese de que, para as “mulheres trágicas” a convivência do casamento com a morte simboliza o papel do feminino na cultura grega, indicando que a vida da mulher: “tira seu sentido fora de si e só se realiza nas instituições – casamento e maternidade – que ligam as mulheres ao mundo e à vida dos homens” (Loraux 1988: 51). Assim, em via de regra, as “mulheres trágicas” morrem por seus filhos e por seus maridos. Nicole Loraux confirma no plano das representações políticas a regra transmitida pela tragédia, ao utilizar como fonte a oração fúnebre de Péricles escrita por Tucídides e a epigrafia funerária. O discurso fúnebre não deixa dúvidas; a glória das mulheres (*kleos gynaiikon*) é “não terem glória,” pois:

“Essa é a vida que Péricles aconselhava no *epitaphios* às viúvas dos atenienses caídos em combate. A glória (*kleos*) dos homens é palavra viva, levada aos ouvidos da posteridade pelas mil vozes da fama: para falar da glória de uma mulher, desde o tempo em que Penélope afirmava que somente o retorno de Ulisses faria crescer sua *kleos* diminuída (*Odisseia*, XIX, 124-128), o único orador era o marido.” (Loraux 1994: 22-23)

35

Confinadas no silêncio da casa (*oikos*), distantes da morte viril e heroica, as mulheres ganham no discurso trágico um discurso não privado sobre a sua condição de esposas e mães, um discurso que narra como uma mulher deve morrer de forma violenta. Morte violenta que, segundo Loraux, está associada e destinada ao suicídio que sempre acontece dentro de casa, sem a navalha da espada, sem sangue, sem ruído.

É precisamente neste contexto que se atesta mais claramente o papel polêmico e heterodoxo desempenhado pela rainha Clitemnestra. A rainha não morre pelo marido, a rainha o mata. Não solidária à fragilidade servil das “mulheres trágicas”, ela degola o marido como se estivesse sacrifi-

cando um animal, faz jorrar seu sangue heroico com a espada, desfrutando do auxílio e da cumplicidade do seu amante, Egisto. Contudo, antes de matar o marido, Clitemnestra, a rainha adúltera, mata Cassandra, a profetiza troiana, amante do rei. Clitemnestra inverte, desde já, os papéis comumente desempenhados pelas mulheres e faz de Cassandra a esposa-amante que deverá morrer com o rei. O episódio do assassinato de Cassandra inscreve-se no prolongamento dos crimes cometidos contra a *xenia*, as leis de hospitalidade com relação aos estrangeiros, lei religiosamente representada por Zeus Hóspede (*Xenos*). Assim como Paris cometeu um crime contra as leis de hospitalidade (*axenia*), ao raptar Helena, e, assim como Helena cometeu o crime sexual do adultério (*moicheia*), condenando Tróia à destruição, Clitemnestra também desencadeia uma crise familiar e política, pois, ao violar os direitos de hospitalidade devidos a Cassandra e os laços de matrimônio devidos a Agamêmnon, irá condenar Argos à destruição. Pelos delitos do *oikos*, duas cidades serão tragicamente marcadas pela destruição da guerra.

36

É nessa linha de reflexão acerca dos delitos do *oikos* que a helenista Viviana Gastaldi se aproxima consideravelmente dos problemas concernentes à configuração do direito penal na cena trágica, ao colocar em evidência o descompasso entre as normas ideais e as práticas sociais. Desta perspectiva, é a partir dos crimes privados que se evidenciam na tragédia esquiliana as normas que orientavam a relação entre estrangeiros e a conduta sexual das mulheres (Gastaldi 2001: 32-37). Assim, parece-me adequada a posição de Gastaldi, ao afirmar que, na *Oresteia*, as censuras e julgamentos de valor que emanam dos delitos do *oikos* constituem uma pragmática que possibilita estabelecer com maior precisão o grau de responsabilidade dos infratores do ponto de vista normativo (2001: 45-48).

Mas, todo esse jogo essencial entre as práticas sociais e as normas ideais não faz mais que introduzir um novo problema: saber como o poeta define o crime, aproximando o discurso poético do discurso jurídico e revelando a nós leitores a intenção da interação dos gêneros discursivos,

assim como a intencionalidade das ações concebidas como problema filosófico. Sendo assim, desejo redirecionar algumas das conclusões acuradas apontadas por Loraux e Gastaldi, pois, se a perspectiva do *oikos* e do *logos* trágico sobre os crimes de sangue explicam, em parte, as atitudes de Clitemnestra com relação à regulação jurídica da *polis*, não o faz integralmente. Tomo como ponto de partida as disputas *agonísticas* dos tribunais reelaboradas por Êsquilo no domínio das técnicas de composição poética, visto que, é na oposição dos pontos de vista (*agon*) apresentados no primeiro diálogo entre Agamêmnon e Clitemnestra que aparecerão unidas poesia e retórica<sup>1</sup>.

Após ouvir o rei pronunciar diante do coro de anciãos as histórias das glórias guerreiras, que abrilhantam ainda mais o seu poder político, a rainha fala como a esposa servil e fiel que durante a ausência do rei vivenciou na intimidade doméstica muitas aflições que foram produzidas pelos falsos rumores da morte do marido, descrevendo com aparente veracidade tudo o que aconteceu no *oikos*:

“Não por outros, por mim mesma direi a vida  
triste quando ele estava em Ílion.  
Primeiro a mulher sentar-se em casa  
a sós sem o marido é horrendo mal  
ouvindo-se muitos rumores perversos,  
e chegar um após outro e proclamar

---

1 Em seu livro *L'agon dans la Tragédie Grecque*, Duchemin nos mostra que o primeiro registro literário da palavra *agon* está em Homero (1968: 11). Este poeta utiliza, no canto VII da *Ilíada*, versos 297-298, a expressão: *theion dysontai agona*, para designar a “assembleia dos deuses”. O termo *agon* também comparece com muita frequência nos tribunais atenienses para nomear o duelo oratório dos litigantes. Nos discursos dos oradores, como observa Duchemin, a palavra *agon* serve para nomear o processo no qual uma causa é exposta a julgamento. No *agon* trágico, os deslocamentos sucessivos dos discursos e a oposição dos pontos de vista neles presentes, enquanto não encontram seu termo na proclamação da sentença final, servem de inspiração à arte dramática. As improvisações e as técnicas teatrais eram de grande ajuda aos oradores, quando estes buscavam persuadir em favor das suas teses.

no palácio outra dor pior que o mal;  
 e feridas se este homem teve tantas  
 quantas fama canalizou ao palácio,  
 ele tem furos a contar mais que rede.  
 Se fosse morto como amiudavam falas,  
 qual tricorpóreo Gérion alardearia  
 ter recebido tríplice manto de terra.  
 Por causa de tais rumores perversos  
 outros soltaram à força muitos laços  
 em cima de meu pescoço preso.  
 Por isso o filho aqui não está presente  
 como devia, penhor do pacto meu e teu,  
 Orestes, e que isto não te admire:  
 dá-lhe abrigo o benévolo hospedeiro  
 Estrófilo da Fócida, por prevenir-me  
 de dúplice dor: o teu perigo em Ílion  
 e se um desgoverno aclamado pelo povo  
 derrubasse o Conselho por ser congênito  
 aos mortais mais pisotear a quem caiu.  
 A impetuosa fonte de minhas lágrimas  
 está extinta, não há nenhuma gota.”

(*Agamêmnon*, v.861-888)

De tanto sofrer, de tanto desejar a morte através das várias tentativas de suicídio, a rainha mostra que se fortaleceu e já não sente mais aflição alguma. Porém, tudo não passa de aparência enganadora. De qualquer modo, a falsa veracidade das suas palavras acaba por ser ofuscada pelas palavras que ela utiliza para descrever a acolhida que preparou para receber o marido, concedendo-lhe as honras que são dignas de um deus:

“Com tais palavras faço-lhe as honras.  
 Inveja esteja ausente, muitos males antes

suportamos. Agora, ó cabeça querida,  
desce desse carro, sem pôr no chão  
o teu pé devastador de Ílion, ó rei.  
Por que tardais, ó servas, incumbidas  
de cobrir o chão da via com as vestes?  
Rápido se cubra de púrpura o acesso  
à casa inopina a que Justiça o guia.  
No mais, a mente não vencida por sono  
fará com os deuses o justo destino”. (v.903-913)

Evidentemente, Clitemnestra deseja conquistar a confiança de Agamêmnon ao pronunciar esse longo discurso repleto de ambiguidades. Na fala da rainha, receber o rei como herói, significa recebê-lo salientando sua relação individual com as divindades. As considerações apresentadas pela rainha, ao justificar essa acolhida digna dos deuses, torna-se ambígua justamente porque além do sentido imediatamente percebido da recepção honrosa que deve ser oferecida ao rei, outro sentido é perceptível do ponto de vista dos acontecimentos futuros. A distinção entre o dado imediato e o crime futuro pretende mostrar, por exemplo, que “púrpura” é tanto a cor dos tapetes reais como é também a cor do sangue real que será derramado. Curiosamente, contudo, essa ambígua fala da rainha, que tanto sofreu diante da morte imaginária do rei durante a guerra de Tróia, não supõe o convencimento imediato do rei, mas implica antes em construir o momento oportuno (*kairos*) para o debate de opiniões contraditórias. Como oradora, a rainha utiliza com desenvoltura os recursos próprios do discurso retórico, como a dramatização da história e a importância dada às evidências circunstanciais. Trata-se, portanto, de um discurso retórico que é solidário com a técnica discursiva apresentada por Antifonte em seus discursos<sup>2</sup>. Pode-se ler os

---

2 No artigo *Athenian Homicide Law*, M. Gagarin afirma que os casos de homicídio em Atenas não eram encaminhados exatamente do mesmo modo que hoje em dia. Para Gagarin, muitos casos hoje são decididos pelas “evidências científicas”, enquanto



discursos de Antifonte, comparando-os com os discursos de Clitemnestra, considerando-os como um acervo de artifícios verbais que revela o gosto acentuado do orador pelos temas das artimanhas da tagarelice lacrimosa e do engano perigoso do lamento que sempre evoca um funesto destino.

A esse respeito, tomemos como exemplo a segunda *Tetralogia*. Neste discurso de escola, Antifonte apresenta um caso peculiar de assassinato involuntário<sup>3</sup>. Dois jovens se exercitam no ginásio lançando dardos. Acidentalmente, um deles atinge o colega com o dardo, ferindo-o mortalmente. É o pai da vítima que apresenta a acusação:

“...meu filho, atingido pelas costas, no ginásio, pelo dardo deste rapaz, morreu imediatamente. Eu não o acuso de ter matado voluntariamente, mas involuntariamente: 2 – O fato porém de ter sido involuntário não me impôs menos infelicidade do que teria imposto, se fosse voluntário. Peça-vos que tenhais piedade dos pais privados do filho, que deploreis a morte prematura da vítima, que expulsey de todos os lugares dos quais a lei expulsa o assassino, não tolerando que toda a cidade fique manchada por causa dele.” (β α 1-2)

Deve-se ver no lamento do orador a versão esquiliana do sofrimento imposto a Clitemnestra por um infortúnio inesperado. Ao fazer a acusação, a violência do sofrimento e do infortúnio não merecidos, que não foram

---

os oradores atenienses, sobretudo Antifonte, confiavam muito mais nas “evidências circunstanciais”. Por essa razão, os oradores atenienses buscavam contar uma “história plausível”, com “caracteres convincentes”, ao invés de buscar o rigor do método científico como fazem os juristas modernos (Gagarin 2003: 5-6).

3 Sobre o tema do assassinato involuntário temos, como exemplo, a discussão entre Protágoras e Péricles sobre a imputabilidade da culpa no campo do Direito. O testemunho de Plutarco, em seu livro *Vida de Péricles*, reconstitui esta discussão nos seguintes termos: “Como alguém, no *pentathlon*, havia ferido, involuntariamente, Epitimo de Farsala com um golpe de lança e o havia matado, Péricles passou um dia inteiro discutindo com Protágoras sobre se era a lança ou o lanceiro, ou os juízes que eles deveriam, segundo o raciocínio mais justo, considerar como o culpado deste acidente”. Plutarco. *Vida de Péricles* 36. DK 80 A 10.

buscados ou cultivados, passa a influenciar toda a argumentação e as súplicas do orador. Certamente, o essencial é que Antifonte, assim como Êsquilo, não deixa lugar algum ao assentimento do seu orador diante de um sofrimento desesperador.

Em contrapartida, o pai do acusado, em seu primeiro discurso de defesa, julga conveniente transferir a responsabilidade do acidente para a vítima que se posicionou “voluntariamente” sob o trajeto do dardo, que “errou o local onde ela poderia correr sem ser atingida”.

“... Pois ele [o acusado] padecerá penas ímpias se tiver de carregar os erros que não lhe convém. E eu que sou tão inocente quanto ele, mais do que ninguém, chegarei a uma infelicidade ainda maior. Por causa da perda do meu filho, eu seguirei o resto dos meus dias numa vida impossível de viver, e privado do filho eu serei enterrado vivo. 11 – Tomeis, pois com piedade a infelicidade que chega a este jovem sem sua falta, e o sofrimento desse velho e pobre que eu sou; não nos torneis desgraçados por vossa condenação, mas sede piedosos e absolvei. Pois o morto, que se jogou em desgraças, não fica sem vingança e não é justo que nós tenhamos de sustentar estes erros. 12 – Sendo estes os fatos, guardai pudor diante da piedade e da justiça, e de modo santo e justo absolvei-nos, e não jogueis os dois, pai e filho, nas mais miseráveis desgraças fora de época.” (B β 10-12)

41

Assim, o argumento que finaliza o primeiro discurso de defesa mostra que a falta voluntária que a vítima cometeu contra si mesma, além de atrair a punição que a matou, ameaça lançar ao mais trágico infortúnio o orador e seu filho que, injustamente, é visto como réu. Pobre acusado, nessa morte ninguém saberia distinguir claramente o assassinato involuntário do suicídio. Mas, evocando o sofrimento decorrente da escolha da própria vítima e os infortúnios ainda maiores que podem ser produzidos por uma injusta condenação, o orador declara, suspirando lacrimosamente, que o seu trágico sofrimento pode vir a se alastrar pela cidade

na forma de *miasma*. Em suma, para Ésquilo, como para Antifonte, há uma estreita interação entre a ordem usual do discurso retórico que visa persuadir argumentando e a enunciação consagrada aos agudos ecos da dor excessiva de um sofrimento que se inscrevem no fundo dessa tensão que opõe os apelos afetivos ao pensamento retórico normativo mais fiel à conveniência da lógica jurídica.

A construção das emoções produzidas pelo uso retórico dos apelos afetivos é muito adequada para propor demonstrações mais complexas dos diversos aspectos da realidade jurídica, ética e política. Praticando a retórica dos apelos afetivos, os oradores de Antifonte buscam atrair a confiança dos juízes, enquanto Clitemnestra, a oradora trágica de Ésquilo, busca atrair a confiança de Agamêmnon. Como resposta ao discurso da rainha, a reação do rei mobiliza a deliberação a respeito da sua própria autoimagem, do seu auto conhecimento sobre o que é adequado para escapar dos perigos que aterrorizam os mortais quando desejam as honrarias adequadas apenas aos deuses.

42

“Progênie de Leda, vigia de meu palácio  
Falaste como convém à minha ausência.  
No mais, não me amoleças à maneira  
de mulher, nem como a um bárbaro  
não me aclames prostrada aos gritos,  
nem com vestes cubras o invejável  
acesso, Deuses assim se devem honrar;  
sobre os enfeitados adornos, mortal  
não tenho como andar sem pavor.  
Dêem-me honras de homem, não de Deus.” (v.914-925)

Essa fala é um dramático prelúdio ao torneio *agonístico*<sup>4</sup> no qual se esconde ainda mais a falsa modéstia do rei. Importa ressaltar a efetiva

---

<sup>4</sup> Na história da tragédia esta é a primeira peça onde o *agon logon* aparece em sua forma embrionária. Este tipo de debate aparece em Ésquilo de uma forma muito diferente

presença de uma retórica dos afetos que deseja agir sobre a expectativa da rainha pelo caminho inverso, ou seja, destruindo justamente as expectativas dominantes pela recusa do rei ao elogio de si mesmo. Desse modo, o desempenho no debate *agonístico* é tudo o que conta e apenas dele depende a vitória da rainha enquanto oradora.

Vejamos o confronto iniciado pela rainha. Ela quer mostrar que ele devia aceitar ser tratado como um deus.

Clitemnestra: “Diz-me isto não contra o que sentes”.

Agamêmnon: “Sabe que não desfiguro o que sinto”.

Clitemnestra: “Por temor aos deuses prometerias esse ato”?

Agamêmnon: “Se competente sábio indicasse esse rito”.

Clitemnestra: “Que te parece Príamo faria se vencesse”?

Agamêmnon: “Parece-me que andaria sobre os enfeites”.

Clitemnestra: “Não tenhas pudor de humana repreensão”.

Agamêmnon: “O clamor do povo porém tem grande força”.

Clitemnestra: “Quem não desperta inveja não merece zelo”.

Agamêmnon: “Não é de mulher o desejo de combate”.

Clitemnestra: “Aos faustos convém deixar-se vencer”.

Agamêmnon: “Estimas tanto a vitória neste combate”?

43

---

com relação ao *agon logon* presente nas obras de seus sucessores Sófocles e Eurípides. Segundo Duchemin, nas peças de Ésquilo sempre encontramos uma última tentativa apaziguadora antes de se instaurar o conflito. É como se o poeta adiasse este momento de hostilidade entre os personagens. Duchemin observa que não podemos classificar como cena de *agon* toda cena de debate, visto que a cena de *agon* é definida tanto pelo confronto de dois pontos de vista contraditórios, como pela presença da simetria entre as falas das personagens que participam do duelo oratório. Tal simetria é estabelecida pelo emprego dos versos estíquicos ou esticometria que são versos metricamente iguais, onde a simetria dos versos é estabelecida pelo tempo que cada orador tem para discursar. Esta contagem do tempo é análoga à que ocorre nos processos jurídicos onde, o tempo é marcado pela clepsidra. Outra característica importante das cenas de *agon* é a presença das réplicas curtas, onde ocorre a mudança do pé métrico que passa do tetrâmetro trocaico, ritmo dos diálogos líricos, ao trímetro iâmbico. Essa última forma de versificação é a que mais se aproxima da fala comum, ao contrário das partes líricas, por isso é o verso que aparece nos diálogos entre as personagens (Duchemin 1968: 40-46).

Clitemnestra: “Deixa-te persuadir, concede-me poder”.  
Agamêmnon: “Se isto te agrada, descalcem-me logo  
os sapatos, servis anteparos dos pés,  
e ao pisar nestas púrpuras dos deuses  
não me atinja de longe a inveja do olho.  
Grande é o pudor de arruinar o palácio  
pisando opulência e tecidos preciosos.” (v. 931-948)

Os estímulos afetivos produzidos pelo discurso emocionado da rainha e pelo *agon* conduzem o rei à ação, motiva-o a cometer uma *hybris*. Vitoriosa na disputa oratória, a rainha age como os oradores de Antifonte e retorna contra seu adversário o argumento muito forte de que ele se serviu. Com o deslocamento das oposições dos pontos de vista, a demiurgia do *logos* retórico se estabiliza na própria reivindicação de uma ação. Constata-se que, nesse ponto, tudo se converte da literatura para a sofística. Nesta conversão, tudo o que resta é o vínculo com aquilo que na tragédia é o mais propriamente sofístico: a disputa e a deliberação que visam por natureza fazer com que sejam tomadas decisões precisas e pontuais. No registro que nos interessa aqui, podemos ampliar ainda mais o campo de alcance desta cena de *agon* se considerarmos que é nela que Clitemnestra anuncia de forma ambígua o assassinato que irá cometer e que Agamêmnon pronuncia de forma profética suas últimas palavras, pois, na cena seguinte, tudo o que ouviremos do rei serão os gritos terríveis da dor mortal vindos dos golpes cortantes e sanguinários da rainha regicida. Desse ponto de vista, a disputa *agonística* tira proveito das ambiguidades para estabelecer uma estrutura regrada que, ao invés de embaralhar os sentidos, propicia a clareza imparcial do discurso demonstrativo (*apodítico*) que visa expor a exatidão dos fatos (*akribeia*) e a verdade das suas causas (*aletheia*). Pode-se apreender, na órbita desse domínio demonstrativo, como a evidência da premeditação do assassinato do rei por parte da rainha deve-se à sua vitória no *agon* e à pergunta retórica feita por ela: o que Príamo teria feito se tivesse

vencido? A pergunta abarca uma dupla referência: primeiro refere-se à decisão do rei em aceitar ou não as honras destinadas aos deuses; depois refere-se à possibilidade do rei Príamo ter perpetrado o assassinato de Agamêmnon caso o seu exército saísse vitorioso na guerra. A resposta afirmativa e mais evidente dada pelo rei introduz a série de relações e de condições que estabelecem o juízo prático:

opinião→ convicção→ *logos agonístico*→ decisão. Esta sequência faz convergir sobre o *logos agonístico* domínios que separaríamos em territórios epistêmicos como os da ética, da política, da lógica, do direito, da poesia e da retórica. A cena trágica da *Oresteia* pode ser considerada o lugar dessa convergência. Este sentido do *logos* impõe-se para compreendermos como se conjugam a deliberação, a ação e o discurso. Tem-se aí a matriz da investigação filosófica sobre o *logos* poético e o *logos* retórico. O que implica que o significado filosófico dessas práticas discursivas só é garantido ao fazer-se do *logos* um juízo, um raciocínio que mostra uma decisão.

Este entrelaçamento entre o *logos* do poeta e o *logos* do orador, foi desenvolvido por Antífonte no discurso de *Acusação contra a Madrasta de Assassinato por Envenenamento*. Neste discurso, o orador, filho da vítima, precisa convencer os juízes que seu pai foi assassinado com intenção e premeditação (*epiboules kai proboules*). A madrasta do orador, acusada por ter instigado o crime (*bouleusis*), preparou um veneno mortal (I,3). Segundo o orador, a madrasta tenta esquivar-se das acusações afirmando que não preparou um veneno, mas, sim, uma poção do amor, um filtro mágico, afrodisíaco, que deveria reacender a paixão do marido ao invés de causar a morte (I, 9). Momento oportuno para o orador declarar aos juízes que a madrasta agiu como Clitemnestra (I,17). A comparação é especialmente feliz, pois é regulada pelo senso de discernimento entre o que é próprio da retórica, por um lado, e o que é adequado à ficção poética, por outro. Assim, como no caso do poeta, a competência do orador inscreve-se na efetivação da persuasão delineada pela análise dos elementos constitutivos do caráter do criminoso. Para que os ouvintes do poeta e os ouvintes do orador sejam persuadidos que o assassinato

foi cometido por uma criminosa inescrupulosa, eles precisam apreciar a riqueza de detalhes oferecida pela pintura dos caracteres que representam o *ethos* transgressor. Nesse contexto, assim como a arte do pintor, competente em usar imagens, *mimetiza* o real com uma fidelidade precisa, a arte do orador e do poeta deve incitar os ouvintes a usufruírem da presentificação realista dos fatos passados que conduziram à ação criminosa, ao deslocar o *logos* do plano objetivo para o plano mimético.

Penso que essa compreensão dos deslizamentos do *logos* revela um elevado grau de consciência acerca do trabalho de composição e do bom domínio das técnicas literárias. De fato, Ésquilo e Antífonte, ao reunirem em seus escritos os gêneros discursivos, anseiam que o *logos* poético unido ao *logos* retórico produza a própria estrutura do conceito, suscitando, portanto, o problema de saber se tais deslizamentos, sendo operações do raciocínio e disputas de discursos, podem ou não corresponder com clareza aos fatos.

Ésquilo retoma o *logos agonístico* ao confrontar a gloriosa vingança da rainha com a reação desesperada do coro diante do rei assassinado. Toda a efervescência desta cena recebe seu tom dramático dos gritos de agonia do rei que ecoam dos recônditos privados do palácio. O rei pode ser ouvido, mas, não pode ser visto pelo coro. A dramaticidade é agudamente retratada pelos temores que dominam os sentimentos e as preocupações da comunidade política representada pelo coro de anciãos. O diálogo entre os componentes do coro retrata uma assembleia reunida para decidir se o palácio deve ou não ser invadido na tentativa de socorrer a vítima e flagrar a autora do crime. Toda a sonoridade dessa turba, por comparação hiper-realista com as assembleias democráticas de Atenas, deseja, em uníssono, a verdade dos fatos:

Corifeu: “Pelos gritos do rei, parece-me feita a façanha.

Decidamos juntos como seria infalível plano”.

Coreuta 1: “Eu vos direi minha proposta: que arautos conclamem aqui cidadãos em prol do palácio”.

Coreuta 2: “A mim parece que o mais rápido saltemos

e flagremos o ato com recém corrida espada”.

Coreuta 3: “Eu também participo de tal proposta:  
voto por fazer algo e não adiar a ação”

Coreuta 4: “Podem-se ver: preludiam executando  
como que sinais de tirania no país” (v. 1346-1355).

Coreuta 9: “Não se pode tolerar, é preferível morrer,  
a morte é mais doce do que a tirania”.

Coreuta 10: “Por indícios vindos de gemidos  
adivinharemos que é morto o rei”?

Coreuta 11: “É preciso claro saber para falar disto,  
conjectura é diferente de saber claro”.

Coreuta 12: “Sigo a maioria ao aprovar isto:  
Saber claro o que há com o Atrida.” (v.1364-1371)

A assembleia dos coreutas analisa e delibera propondo estratégias sutis e decisivas que visam preservar a ordem da *polis* contra a desordem da tirania. Viu-se que não pode haver erro, mas somente a ignorância, que deve logo ser superada pela necessidade excessivamente forte de elaboração da clara compreensão, do conhecimento seguro. Por isso é necessário que interfira a mutação da dúvida em verdade e dos indícios deve-se chegar à clareza de sentido. É assim que o mostrar do *logos* dialético do coro organiza as aparências e os indícios em demonstração. O coro, na qualidade de acusador, indica os conflitos de ordem política, orientado por uma exigência de explicitação tanto na formulação como na justificação dos motivos. O que é ainda mais surpreendente é que essa exigência não aparece reservada a uma elite ou a alguns iniciados, mas é estendida a toda a comunidade política. Essa exigência de explicitação deve ser tomada aqui em sentido forte. Ela não representa, apenas, o fato de tornar público, mas, sobretudo, o fato de tornar justificável, acessível e até mesmo contestável. A deliberação do coro termina com a decisão de agir, mas não é encerrada por isso. Ela continua, a meu ver, vinculada à decisão, enquanto contexto de inteligibilidade e de justificação, o qual



dá a possibilidade de reagir de modo racional e informado quando novas circunstâncias e novos desafios se apresentarem. A complexidade da deliberação do coro procura compreender e ao mesmo tempo é capaz de apontar a natureza das dificuldades ou dos conflitos que a responsabilidade da decisão deve resolver ou tornar menos dramático.

A crítica política presente no diálogo do coro é sucedida pela fala da rainha que ao narrar o assassinato, de forma detalhada, salienta o contraponto entre duas visões do crime: como clímax do distúrbio do *oikos* e como causa da desordem política, o que é determinante para a classificação do crime e para o estabelecimento da penalidade. Senhora soberana da dolo, da traição, da premeditação criminosa, a rainha confessa o crime com uma desenvoltura desconcertante. Desdenhando sua antiga fala, a rainha admite diante do coro que não sente vergonha “em contradizer muitas palavras antes oportunas” (*kairios eiremenon tananti eipein ouk epaiskhyntesomai* - v. 1372-1375). Mas é importante ressaltar que as duas falas, a antiga e a atual, divergem apenas na aparência. Sob duas formas diferentes elas esclarecem por uma mesma luz os meios secretos da premeditação do crime, elas sublinham, da mesma forma, a força brutal da vingança e os engodos da inteligência astuciosa. Pelo paralelismo das duas falas, apreendemos com maior clareza a definição que a rainha concede ao crime cometido. Os termos de que se serve a rainha para efetivar esta definição, “*emoi agon*” - *meu combate*, aplicam-se à relação de oposição que ela sustentou com o rei e com o coro desde o início da peça (v. 1377). Neste sentido, o emprego da palavra *agon* também confirma o parentesco deste termo com o contexto conflituoso dos litígios dos tribunais. Para matar o rei, a rainha atacou-o traiçoeiramente, de surpresa, armando-lhe uma emboscada, executada com premeditação (*ouk aphrontistos / não sem plano prévio* - v. 1377). Para o ataque, a rainha Clitemnestra utilizou com “grandiosa astúcia” (*megalometis* v.1426) a rede como arma, arma da astúcia, utilizada para imobilizar o rei facilitando assim o golpe mortal da espada<sup>5</sup>.

---

5 Este tema da astúcia foi investigado por Vernant e Detienne que exploraram a profundidade polissêmica do texto trágico em suas análises semânticas, evocando

Sem dúvida, o tratamento que a rainha dispensa ao coro de cidadãos, após a descrição do crime, retrata toda uma esfera da moralidade em que valores como o decoro, a honra, o amor e a piedade estão em choque com os interesses movidos pelo desejo de vingança. Assim, na cena de *agon* se explicita, inicialmente, que é preciso denunciar e sanar os excessos que presidem o reinado da rainha. Sobre este ponto, a posição do coro é capital. Sem nenhuma ambiguidade, ele condena a rainha e determina uma sanção pública:

Coro: “Ó mulher, que drogas provaste  
terrestre comível ou potável marinha  
e pragas clamadas do povo (*demothrous aras*)  
repeliste, rebateste? Serás sem pátria (*apopolis*),  
pesado é o ódio dos concidadãos” (v.1407-1411)

Em resposta, Clitemnestra reprova o coro e exige punição para Agamêmnon pelo assassinato de Ifigênia:

Clitemnestra: “Agora me condenas (*dikazeis*) ao exílio do país,  
ódio de cidadãos e pragas clamadas do povo,  
outrora nada contrapusesse a este homem  
que desatento como da sorte de uma rês,  
sacrificou a própria filha, meu dileto parto.” (v.1412-1416)

---

com elegância as aproximações entre o crime da rainha e as técnicas da pesca e da caça. Primeiramente, observam os helenistas, o crime planejado com astúcia está estreitamente associado à própria deusa Métis. Deusa caracterizada pela finura de sua inteligência e de suas artimanhas, Métis representa nas narrativas poéticas o universo intelectual grego no que diz respeito à sabedoria prática e às habilidades técnicas úteis à vida. Contudo, advertem Vernant e Detienne, esta “forma particular de inteligência” aparece, nos registros literários, associada à traição, à mentira, ao engano (*dolos*) e ao êxito fraudulento quando utilizada pelas mulheres, pelos inimigos de Zeus e até mesmo pelos sofistas (Vernant e Detienne 2008: 31-39).

O comportamento criminoso da rainha incita no coro que fala a voz dos concidadãos, a voz da *polis*, um intenso sentimento de reprovação. A prescrição da punição do desterro indica que a rainha causou prejuízos irreparáveis à *polis*. Deste modo, desonrada e odiada perante a opinião pública, a rainha não tem como escapar da punição sancionada pela comunidade política. Em sua resposta, a rainha observa que foi condenada sem um processo justo, sem direito de se defender e utiliza para denominar a sua condenação sumária o termo *dikazeis*. Sobre o detalhamento da condenação e da punição coletivamente sancionada, podemos ressaltar que o recurso ficcional utilizado pelo tragediógrafo faz falar uma experiência jurídica muito distinta da experiência draconiana. Ainda que o coro adote o papel dos juízes que, orientados pelo código de Drácon, substituíssem a vingança privada pela punição institucionalizada, o mesmo não podemos afirmar acerca da condenação sumária, visto que, sem conceder à acusada o direito de defesa, sem promover a etapa do discernimento dos fatos que poderiam ter causado o crime, o coro em tudo se afasta do comportamento que seria adequado aos juízes<sup>6</sup>. De certo modo, não é exagero supor que a condenação sumária e a punição da rainha por parte do coro dos cidadãos canalizou as preocupações de Ésquilo com relação aos critérios instauradores da ordem jurídica adotados pelos tribunais da *polis* democrática. Desse modo, as imbricações da tragédia com a prática jurídica têm aqui lugar de destaque e, não por acaso, recebem a atenção dos helenistas que polemizam em torno do partidarismo democrático defendido pelo poeta<sup>7</sup>. Trata-se, de fato, de um ponto crucial. É indubitável que para empreender a análise desse tema específico, deveria haver aqui elementos favoráveis à distinção das intenções que motivaram a escolha do poeta por essa

---

6 A respeito da apropriação poética realizada por Ésquilo acerca da legislação de homicídio de Drácon e da sua relação histórica com o tribunal do Areópago, conferir: Leão 2010: 48-50.

7 Sobre a posição ideológica de Ésquilo como apologista dos tribunais democráticos, conferir: Meier 1995: 8-14 e Carawan 1998: 10-15.

forma tão particularizada de punição. Note-se, também, que deveria haver nesse ponto uma linha divisória infalível capaz de separar o mito da história da instituição do direito penal. Mas não há como distinguir a intenção do poeta e nem podemos separar o mito da história. Não devemos estranhar o desconcerto gerado por essas aporias. Embora o poeta não desconheça os dados da realidade que o cerca, é evidente que efetua cortes e elege determinadas perspectivas. Creio que o que está em causa para Êsquilo não é relatar a história, mas realçar o jogo ficcional, onde a prática jurídica retratada, em vez de vir a representar a confirmação do equilíbrio ideal ou real das instituições democráticas, revela a própria transitividade das noções mítico-religiosas na organização do pensamento jurídico.

Dessa perspectiva, acredito que, como pretende Gernet, a punição prescrita à rainha pelo coro foi inspirada pelo sentimento de reprovação expresso por uma concepção de justiça anterior ao momento da instituição das leis de Drácon e dos tribunais onde foram declamados os discursos de Antifonte. Esta concepção “primitiva de justiça” pertence ao domínio da *themis*, no qual, segundo Gernet, a noção do direito e as práticas do julgamento aparecem fortemente integradas à representação mítico religiosa do *kosmos*. Ao analisar a história do verbo *dikazein* e do substantivo *dike*, Gernet observa que suas primeiras ocorrências em Homero designam o julgamento dos deuses. No contexto da tragédia esquiliana e dos discursos de Antifonte, uma nova palavra passou a ser utilizada para expressar a noção homérica de julgamento. Com a palavra *krinein*, ressalta o helenista, a antiga concepção mítica passa a conviver com a nova por meio de uma linguagem religiosa advinda das práticas de interpretação dos oráculos. Interpretar, buscar e investigar o sentido de um delito deriva também de uma experiência religiosa tão difundida quanto aquela representada pela *dike* homérica. Contudo, a novidade mais radical trazida pelo termo *krinein* reside na abertura concedida para a interpretação crítica e para a divulgação pública daquilo que é objeto de julgamento (Gernet 2001: 445-447).

Neste sentido, compreender-se-á, então, que no texto trágico as práticas punitivas institucionalizadas pela *polis*, seu significado, sua função e sua utilidade social convivem com as normas mítico-religiosas que regulam a moralidade privada. Essa convivência assegura importantes conflitos, uma vez que as relações parentais e os laços de sangue dão acesso a uma associação natural que, em determinadas circunstâncias litigiosas, opõe seus interesses à associação artificial constituída entre as diferentes famílias que unem seus interesses com referência às leis da *polis*. Contudo, a unidade dos interesses politicamente ordenados não basta para estabelecer uma completa coerção dos deveres consanguíneos.

Para este tema dos deveres instituídos pelos laços de sangue, Clitemnestra concede um vigor prodigioso ao finalizar seu discurso *agonístico* diante do coro. Suas palavras têm valor afirmativo e categórico; ela anuncia e celebra sua aliança com o Nume.

Clitemnestra: “Agora corrigiste a sentença da boca,  
ao invocar o Nume (*daimon*)  
trinutrído desta estirpe  
por ele o desejo sanguinolento  
na víscera se cria, antes de cessar  
a antiga dor, novo cruor.” (v.1475-1480)

Que a astúcia criminosa da rainha implique para toda ordem instituída uma ameaça, que sua habilidade oratória se desdobre no domínio do adverso, para melhor confundir as hierarquias que pareciam mais sólidas, é o que expressa os perigos ligados à supremacia do Nume (*daimon*) que acompanha de perto a sua descendência. Na fala da rainha, o Nume, potência divina do além, intervém quando no mundo humano aparece momentaneamente rompido o equilíbrio de sua força na dispersão criminosa ou nos conflitos de sucessão. O Nume traduz, no mundo humano da tragédia esquiliana, os aspectos de instabilidade, de desordem e descontinuidade. Esta situação é explorada por Walter Burkert em seu

renomado estudo sobre a religião grega e nos dá a dimensão da natureza mesma do Nume e sua forma de manifestar-se:

“*Daímon* é um poder oculto, uma força que leva o homem a fazer algo, mas para a qual não pode ser nomeada a origem. Todo deus pode atuar como *Daimon*. Nem em toda a ação pode ser descoberto o deus por ela responsável. *Daimon* é o rosto oculto da ação divina.” (1993: 352-353)

“Rosto oculto” cuja fisionomia retrata um destino sinistro e que encontra sempre o meio e a via de se realizar, o *daimon*, assim definido por Burkert, representa no domínio das forças divinas nefastas a tão polêmica indistinção entre a causalidade divina e a causalidade humana do delito. Para Burkert, Ésquilo aponta uma contradição que reduz a representação autônoma do sujeito à incoerência das forças religiosas sinistras e ocultas. Contra esse cenário teórico, onde não se pode dizer que o sujeito da ação traz em si o princípio de seu crime, porque o crime atesta a causalidade das forças sinistras, é que se ergue a definição da responsabilidade criminosa explicitada no discurso da rainha, ao refletir os conflitos morais que deveriam ser julgados pela perspectiva isonômica do pensamento jurídico. Ora, mais do que reafirmar a autoria do crime diante das evidências apresentadas pelo coro, o discurso da rainha sobre o poder do Nume presentifica em cena os crimes do passado, do presente e do futuro. As palavras de Clitemnestra atualizam no espaço cênico os fatos do passado remoto ao mencionar os crimes antigos que nutriram o Nume, entrelaçando-os aos crimes por ela cometidos e, ao mesmo tempo, prenunciando a vingança matricida que está por vir.

Esse nexos é que se deve ter em vista quando Ésquilo nos revela que o *daimon* personifica a vingança e alimenta-se das mortes produzidas por ela (*alastor*, v.1500), realçando que é justamente a habilidade retórica da rainha que nos remete ao contexto judiciário no qual serão julgados os crimes motivados pelo desejo de vingança.

## BIBLIOGRAFIA

### Fontes Primárias

- Antifonte (2008), *Testemunhos, Fragmentos, Discursos*, Tradução de Luís Felipe Bellintani Ribeiro, São Paulo
- Antiphon (1954), *Discours*, Tradução de Louis Gernet, Paris.
- Antiphon (1969), *Tetralogiae*, Tradução de F. Decleva Caizzi, Milano.
- Ésquilo (2004), *Oresteia*, Tradução de Jaa Torrano, Rio de Janeiro.

### Fontes Secundárias

- Burkert, W. (1993), *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*, Tradução de M. J. Simões Loureiro, Lisboa.
- Carawan, E. (1998), *Rhetoric and the Law of Draco*, Oxford.
- Duchemin, J. (1968), *L'agon dans la Tragédie Grecque*, Paris.
- Gagarin, M. (2003), *Athenian Homicide Law: case studies*, Center for Hellenic Studies on-line discussion series. <http://www.chs.harvard.edu/online>
- Gastaldi, V. (2001), *El Derecho en la Orestía de Esquilo*, Bahia Blanca.
- Gernet, L. (2001), *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce*, Paris.
- Leão, D. F. (2010), "The Legal Horizon of the Oresteia", in E. M. Harris, D. Leão, & P. J. Rhodes (eds.), *Law and Drama in Ancient Greece*, London, 39-60.
- Loraux, N. (1994), *A invenção de Atenas*, Tradução de Mario da Gama Cury, Rio de Janeiro.
- Loraux, N. (1995), *Maneiras Trágicas de matar uma mulher*, Tradução de Mario da Gama Cury, Rio de Janeiro.
- Vernant, J. P., Detienne, M. (2008), *Métis: as astúcias da Inteligência*, Tradução de Filomena Hirata, São Paulo.