

Mito, tragédia e filosofia: Entrevista com JAA Torrano

Myth, tragedy and philosophy: Interview with JAA Torrano

José Antonio Alves Torrano, ou, como é mais conhecido, JAA Torrano, abreviatura com a qual tem desde sempre assinado sua produção acadêmica, é professor titular de língua e literatura grega no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

Autor de inúmeros estudos, publicados tanto em livros quanto em periódicos especializados, seus temas centrais são mito e tragédia no pensamento dos antigos gregos. Na longa lista de suas publicações ensaísticas, destacamos, a título de exemplo, *O Sentido de Zeus. O Mito do Mundo e o Modo Mítico de Ser no Mundo* (São Paulo, Roswitha Kempf, 1988/ Iluminuras, 1996) e *O Pensamento Mítico no Horizonte de Platão* (São Paulo, Annablume Clássica, 2013), e, dentre os artigos mais recentes, “A última defesa de Sócrates -- O corpo como metonímia do sensível” (*Codex: Revista de Estudos Clássicos*, v. 5, 2017) e “A Educação Trágica” (*Filosofia e Educação*, v. 9, 2017).

É renomado tradutor, sendo especialmente conhecidas suas traduções do poeta épico Hesíodo (*Teogonia: A Origem dos Deuses*, São Paulo, Roswitha Kempf, 1981 /Iluminuras, 2006, 6a. ed. e “O Escudo de Hércules”, em *Hypnos*, 6, 2000) e dos trágicos Ésquilo (*Oresteia*, São Paulo, Iluminuras, 2004, em 3 vols. e *Tragédias – Os Persas. Os Sete contra Tebas. As Suplicantes. Prometeu Cadeeiro*, São Paulo, Iluminuras, 2009) e Eurípedes (*Medeia; Bacas. O Mito de Dioniso*, ambas publicadas em São Paulo, pela Hucitec, em 1991 e 1995, respectivamente, e *Teatro Completo*, em 3 volumes, dos quais somente os 2 primeiros foram publicados. No vol. 1: *Ciclope, Alceste, Medeia, Heraclidas, Hipólito, Andrômaca e Hécuba*; no vol. 2: *As Suplicantes, Electra, Hércules, As Troianas, Ifigênia em Táurida, Íon*, em E-book, pela Iluminuras).

Como tradutor, é considerado por especialistas da área, como possuidor de um estilo muito particular, diga-se de passagem, de inestimável valor para os que pretendem ler e compreender os textos gregos em seus originais, já que o verter é considerado por ele fonte e fim de toda interpretação. Para JAA, em se tratando de poesia, traduzir não é transpor sentidos. A forma do poema é ela mesma inteligível e é essa forma que JAA propõe traduzir. Em suas palavras, “a forma inteligível é relacional e dinâmica, ela reside na séptupla relação 1) entre as funções sintáticas das palavras nos versos, 2) entre essas funções sintáticas e os elementos sensíveis que a afetam, tais como paronomásias, aliterações, ritmo e medida, 3) entre ambos esses – funções sintáticas e elementos sensíveis – e os elementos inteligíveis que os informam, tais como noções próprias da cultura grega, 4) entre os versos, 5) entre conjuntos de versos, 6) entre as partes da tragédia e 7) entre as partes e o todo da tragédia. Essa forma relacional e dinâmica, inteligível, é a via a ser percorrida pela inteligência da tragédia – e neste caso “da tragédia” é tanto adjunto adnominal quanto complemento nominal, ou seja, genitivo tanto subjetivo quanto objetivo – e, portanto, essa dupla inteligência da tragédia discerne e arbitra o que incluir e o que excluir do itinerário dessa via cujo percurso a constitui em sua duplicidade de objetividade e de subjetividade, subjetividade cujo sujeito não é mais somente o tradutor, mas, sim, também a tragédia mesma a ser traduzida.” (Excerto de “Traduzindo Bakxai por as Bacas”, texto inédito, apresentado no IV Encontro “Tradução dos Clássicos no Brasil”, em maio, na Casa Guilherme de Almeida. Ainda a esse respeito, ver “Entrevista com JAA Torrano. Tradução da acribia poética”, por Andre Malta, em *Cadernos de Literatura em Tradução*, 15, 2015; “Entrevista com Jaa Torrano”, por Caio Liudvik, *Boletim do CPA, Campinas* n°19, jan./jun. 2005: https://www.ifch.unicamp.br/publicacoes/pf-publicacoes/cpa_-_19_-_senha_-_novembro_2017.pdf).

JAA Torrano é também autor de 2 livros de poesia: *A Esfera e os Dias* (São Paulo, Annablume, 2009) e *Divino Gibi: crítica da razão sapiencial* (São Paulo, Annablume, 2017).

A presente entrevista foi realizada por escrito e por três diferentes entrevistadores: Antonio Queiros Campos (Professor da Especialização em Filosofia Antiga na PUC-Rio, a partir de agora AQC), Beatriz de Paoli (Professora Adjunta de Língua e Literatura Grega na Universidade Federal do Rio de Janeiro, a partir de agora BP) e Irley F. Franco (Professora Adjunta no Departamento de Filosofia da PUC-Rio IFF). As questões formuladas foram divididas segundo os temas surgidos: Mito e Filosofia, Tragédia e Filosofia e Mito e Tragédia.

Mito e Filosofia

AQC: Professor Torrano, é bem conhecida e bem recebida sua tese de que *theós /theoí* (deus ou deuses) “são aspectos fundamentais do mundo, ou seja, os modos pelos quais se mostram os fundamentos de todas as possibilidades que se abrem para os homens no mundo e sobretudo a de sermos no mundo como homens que somos”. Apenas por interesse didático, em que diferiria tal compreensão do que, desce o século V a.C. se costuma referir como “interpretação alegórica”, uma forma de racionalização das imagens míticas substituindo-as por esquemas explicativos de caráter físico ou psicológico. Platão, por exemplo, em *Fedro* 229d-e, rejeita esse tipo de exegese tachando-a de “engenhosa” (*tà toiaûta kharienta hégomai*), ao tentar explicar o relato mítico do rapto da ninfa Farmácia como simples lufada de vento que a teria derrubado das pedras, onde brincava, parecendo com isso ter desaparecido. O que, então, distinguiria a hipótese de os gregos antigos tomarem seus deuses como formas fundamentais do mundo e esse tipo de interpretação dita alegórica?

JAA: Pode-se dizer que toda interpretação conceitual do mito é, no limite, alegórica, pois sempre se trata de explicar as imagens próprias do pensamento mítico mediante os equivalentes conceituais que, por serem conceituais, são alheios ao pensamento mítico: toda interpretação necessariamente sempre transpõe o suposto sentido da imagem mítica em termos conceituais estranhos ao pensamento mítico. Digo “necessariamente sempre” porque nossa forma hodierna de compreender é conceitual, mas o pensamento mítico é icástico, não-conceitual, ou seja, opera por imagens, não por conceitos — e quando explicamos imagens por conceitos e estabelecemos uma equivalência entre imagens e conceitos, para compreendermos filosoficamente o imaginário mítico, estamos praticando a alegoria, e assim não há como escapar do alegorismo. No presente caso, ao explicarmos a noção mítica de *Theós/Theoí* como “formas fundamentais do mundo”, estamos acolhendo uma equivalência sugerida nos *Diálogos* de Platão, que elabora a noção filosófica de *idéa* tendo como paradigma a noção mítica de *Theós/Theoí*, e por isso às vezes se refere às *idéai* (isto é, às formas inteligíveis) como *tà theia*. Por conseguinte, não só a noção mítica de *Theós/Theoí*, mas também a noção filosófica platônica de *idéa/idéai*, poderíamos entender e explicar como “formas fundamentais do mundo”.

AQC: Por outro lado, o sr. costuma fazer uma leitura do pensamento mítico como apresentando similaridades estruturais com aspectos do pensamento platônico, sobretudo no que respeita à teologia platônica, exposta na *República*.

A proposta é, sem dúvida, instigante, já que parece plausível o paralelo entre a distância ontológica entre os deuses olímpicos (imortais e bem-aventurados) e a distância ontológica entre as Formas inteligíveis e o plano sensível. Por outro lado, afigura-se possível, pelo menos, associar-se, de algum modo, os deuses gregos, como modelos permanentes de conduta, em sua excelência, com a excelência também modelar tanto ética quanto cognitiva para os seres humanos imersos no sensível. No entanto, parece não ser desse tipo analógico quase metafórico a homologia que o sr. faz entre elementos da dialética socrático-platônica e traços estruturantes do pensamento mítico. Sua afirmação é de que há “uma homologia estrutural e equivalência entre a noção mitológica de deuses e a filosófica de “formas inteligíveis”. No *Fédon*, onde essa doutrina filosófica é primeiro exposta no *corpus platonicum*, haveria “uma transferência de epítetos tradicionalmente atribuídos aos deuses: divino, imortal, sempre vivo e imperecível, para a noção de Formas inteligíveis”. Raciocínio que se conclui com sua pergunta: “que pode significar essa transferência desses epítetos tradicionais dessa noção mitológica para uma noção filosófica, senão que esta deve ser entendida no mesmo sentido que aquela, a saber, como formas fundamentais, aspectos fundamentais do mundo?” Mais adiante, em sua obra, o sr. fala do Bem como tematizado na *República*, “como termo absoluto que inclui e consubstancia os diversos graus de participação na verdade, no conhecimento e no ser”. Também que “esse nexos necessário é um pressuposto fundamental tanto da filosofia platônica quanto do pensamento mítico. Enquanto o pensamento mítico se mostra vivo e atuante, esse nexos necessário entre verdade, conhecimento e ser é um de seus traços distintivos mais característicos, Platão, herdeiro e intérprete do pensamento, exhibe esse mesmo traço como um dos traços distintivos mais característicos de seu pensamento”. Verdade, conhecimento, ser. Acaso não seriam esses traços assim tidos por constitutivos do pensamento mítico, em cotejo com essas mesmas noções do pensamento filosófico de Platão, elementos de conteúdo bem diversos daquele e não conversíveis a ele? Como, por exemplo, a vigência no mito da noção de ambiguidade e não do princípio da não-contradição, esse típico da verdade filosófica. Ou, em lugar da noção de conhecimento própria da filosofia, não seria um valor equivalente no pensamento mítico a de riqueza significativa, fonte de beleza? E, em vez do primado do ser, enfatizada no pensamento racional desde Parmênides, e a correlata noção de eternidade e não a de imortalidade, não vigoraria na imagética mítica a questão da explicação genealógica, que se assentaria justamente no devir, sem se importar com um princípio de tudo nem com a necessidade de fazer cessar

a incômoda (para a razão) regressão ao infinito, insuperável no pensamento genealógico? Não lhe parece, então - para finalizar abruptamente um problema tão complexo -, que é Platão quem inocula o critério verdadeiro/falso nas suas próprias imagens míticas no que concerne aos deuses? Tanto que o sr. mesmo, com grande clarividência, aponta existirem, em *República* 379 a, os *týpoi perì theologías* (marcas a observar como limite para a concepção mítica de deuses nas narrativas divinas introduzidas por Platão), nomeadamente, a necessária bondade de deus e a desnecessidade de suas mudanças de forma. E não parece haver nada semelhante a isso na teologia mítica.

JAA: Penso que não há como não reconhecer e não concordar que – retomando as suas palavras: – “os elementos de conteúdo” do pensamento mítico são “bem diversos” do pensamento filosófico “e não conversíveis a ele”. Justamente por reconhecer a diversidade dos “elementos de conteúdo” que qualifico a analogia de “estrutural”, ou seja, a analogia reside exclusivamente na estrutura formal, não nos “elementos de conteúdo”. Observa-se a analogia estrutural tanto na distinção entre as zonas cósmicas, presente nos poemas homéricos e hesiódicos, quanto na distinção entre os graus de conhecimentos, presente na filosofia de Platão e exemplificada na imagem da linha (cf. *Rep.* 509 d-511 e / 533 d-534 a). Em Homero e Hesíodo, quatro zonas cósmicas se distinguem segundo grau de participação no ser (Olimpo e terra negra) e grau de privação de ser (Hades e Tártaro), a saber: 1) os súperos, dito Olimpo, *Aithér* e ainda Céu, morada dos Deuses “sempre vivos” (*aièn eóntes*), 2) o plano terrestre, dito “terra negra”, onde vivem os homens mortais, 3) a tenebrosa casa de Hades, onde habitam as sombras inanes dos mortos, e 4) o Tártaro, prisão dos inimigos vencidos de Zeus, que por serem Deuses imortais não são destruídos, mas presos no Tártaro. No trecho supracitado de *República*, os graus de conhecimento se distinguem por sua clareza crescente e obscuridade decrescente, segundo a crescente participação no ser dos respectivos objetos desses graus do conhecimento. No pensamento mítico, homérico e hesiódico, todo exercício – divino ou humano – de poder público e privado se dá por participação em Zeus; no pensamento de Platão (assim o leio em *República*), as ideias são ideias, são verdadeiras e são inteligíveis segundo participam da ideia de Bem, dita por isso “a ideia das ideias”, e as coisas sensíveis, por sua vez, são o que são tanto quanto participam da ideia que lhes dá ser, forma e nome. Sendo assim, podemos observar uma analogia estrutural entre a noção mítica de Zeus e a noção filosófica de “ideia do Bem”, analogia pela qual se pode entender e explicar ambas essas noções – mítica e filosófica – como noções de fundamento.

Por outro lado, é estrutural também o nexa necessário entre conhecimento, verdade e ser, que se evidencia – tanto em Homero e Hesíodo quanto em Platão – na condição de necessária afinidade entre o sujeito e o objeto do conhecimento para que o conhecimento se dê, por exemplo: no pensamento mítico, quem – como Aquiles – conhece ou reconhece um dos Deuses é um “varão divino” (*theîos anér*); e no pensamento de Platão, cada um conhece (ou pode vir a conhecer) a virtude que possui (ou que pode vir a possuir), e somente quem pode vir a tornar-se bom pode vir a conhecer o Bem (neste caso, somente o filósofo preenche inteiramente esse pré-requisito). Quanto aos “elementos de conteúdos” citados, não há equivalência nem paralelismo: no pensamento mítico, os Deuses não são modelos de comportamento para os mortais, longe disso: a eticidade trágica reprova e condena os pensamentos soberbos (*méga phronêin*) e, citando Eurípides, “conduta própria a mortal traz vida sem dor” (*broteîos t’ékhein álypos bios*, Ba. 1004). Em Platão, sim, “os guardiães” devem ser “semelhantes aos Deuses tanto quanto é possível a um homem” (cf. *Rep.* 383 c).

A ambiguidade das imagens próprias ao pensamento mítico e a ambiguidade dos oráculos e da comunicação com os Deuses tanto excluem qualquer coisa como “princípio da não-contradição”, esse típico da verdade filosófica”, quanto exigem da inteligência a perspicácia da afinidade com o ambíguo e o cambiante. Quanto ao “primado do ser, enfatizada no pensamento racional desde Parmênides”, penso que no pensamento mítico há uma identificação entre a noção de *Theós/Theoí* e a noção de ser, não só porque os Deuses são a plenitude da participação de ser, como indica a noção mítica de súperos como a morada dos Deuses, mas também porque o epíteto épico *aièn eóntes* (em Homero) e *aièn eónton* (em Hesíodo), que tradicionalmente se traduz “sempre vivos” e que literalmente diz “cada vez presentes”, qualifica os Deuses exclusivamente. Dos Deuses também se diz *géneto*, “nasceu”, donde a importância das imagens de núpcias e de nascimento na descrição do âmbito e da natureza de cada Deus, que resulta no desenvolvimento das genealogias. O pensamento filosófico desde Parmênides – digo “pensamento filosófico”, não “pensamento racional”, porque o pensamento mítico não é menos racional que o filosófico, mas o é à sua maneira própria e distinta – introduz não a noção do “primado do ser”, mas a distinção entre ser e devir, que o pensamento mítico desconsidera, e que – a meu ver – o pensamento de Platão no *Sofista* também considera que deve desconsiderar para resolver as suas próprias aporias. Por isso, porque observo essa polissemia de ser e de devir na noção mítica de Deuses, penso que não faz sentido dizer que os Deuses homéricos e hesiódicos são imortais mas não são eternos (o que, no entanto, se lê nos

livros de “religião grega” de muitos helenistas conceituados): os Deuses são eternos porque são assim qualificados pelo epíteto épico *aiên eóntes*, “os sempre vivos” (no sentido de “os cada vez presentes”), e deles se diz que “nasceram”, porque a imagem de nascimento e as relações genealógicas são recursos próprios do pensamento mítico para descrever o âmbito, as atribuições e as formas de atuação de cada Deus. Penso que no pensamento mítico a superação da oposição entre ser e devir se resolve do mesmo modo que a oposição entre o um e o múltiplo: o ser engloba e consubstancia o devir assim como o um engloba e consubstancia o múltiplo – de tal forma que se pode dizer “os Deuses” para se referir à intervenção de Zeus, bem como as personagens de Eurípidés se referem a si mesmas e ao seu interlocutor, ora no singular ora no plural, sem que se explicita qualquer motivo para passar do singular ao plural e vice-versa, senão o enfoque que o pensamento dá ora a um ora a outro.

Quanto aos *týpoi perì theologiás*, não há dúvida que a palavra grega *t’agathón* é muito mais rica e muito mais ampla do que nosso equivalente vocábulo vernáculo “o Bem”, mas não temos em nossas línguas modernas outro recurso para traduzir esse termo grego. Em português, nas acepções da palavra “bem” sobressai o sentido moral, no entanto as acepções da palavra grega *agathón* incluem o sentido moral, mas nelas sobressaem os sentidos de eficácia e de competência. A meu ver, quando no primeiro dos dois *týpoi perì theologiás* Platão diz que “todo Deus é essencialmente bom”, isso significa que se deve compreender a noção mítica de Deuses no mesmo sentido que a noção filosófica de ideia, pois a participação na ideia do Bem é o que dá ser, verdade e inteligibilidade às ideias. No segundo desses *týpoi*, quando diz que o Deus não mente e não muda de forma, – entendendo-se no mesmo sentido “mudança de forma” e “mentira”, – reitera-se a mesma indicação de que se deve entender essa noção mítica no mesmo sentido que a noção filosófica de “ideia”, pois inalterabilidade e imutabilidade são os traços característicos e distintivos das “ideias” na apresentação que a personagem Sócrates faz delas no *Fédon* de Platão. Digamos que aqui Platão pratica a alegoria à sua maneira, não porque se servisse de “uma sabedoria rústica” (*agroíkoí tini sophíai*, *Fédro*, 229 e), mas porque estabelecia as vias para o necessário trânsito entre o legado do pensamento mítico tradicional grego e a elaboração de novas formas de pensar próprias da filosofia.

AQC: Górgias encerra seu *Elogio de Helena*, dando como atingido seu duplo objetivo com esse discurso: a) reabilitar ou elogiar Helena; b) inventar uma diversão ou juguete (*paígnion*) para o próprio autor, ele mesmo Górgias. Muito se discute

sobre sentido e alcance desse termo “*paígnion*”. Gostaria de submeter à sua consideração duas hipóteses: numa, tanto Helena, que é descrita nesse encômio como um brinquedo nas mãos de forças que a transcendem, quanto o seu próprio elogio seriam brinquedos nas mãos de Górgias. Em suma, a protagonista desse discurso tanto quanto o próprio discurso, enquanto discurso, seriam igualmente brinquedos de Górgias. A outra hipótese de interpretação não colidente com essa, parte da configuração de Helena como imagem da extrema passividade, impotente e abúlica em face seja do poder irresistível dos deuses, seja da força bruta do raptor, seja do fascínio de Eros, seja da força sedutora do *lógos*. A pergunta é: como é possível ser um elogio um discurso em que a elogiada surge como um ser tão despido de qualquer resquício de vontade própria, irresistivelmente abandonado às forças externas atuantes sobre ela? E, nesse sentido, quase o retrato do próprio não-ser, mais parecendo o *eidolon* que, conforme a tradição oriunda de Estesícoro e Simônides e representada depois por Eurípides no drama homônimo, teria sido levado a Troia por Paris, ficando a verdadeira rainha espartana refugiada no Egito. Essa versão de uma mulher apática e sem alma revela que a Helena da tradição épica é a grande ausente do elogio retórico georgiano. Na tradição homérica, Helena, longe de ser mero objeto da violência ou do encantamento alheio, é ela mesma quem encanta seja pela beleza, que teria fascinado o captor Paris, seja por uma poção ou filtro que manipulava, capaz de produzir efeitos anestésicos ou amnésicos (esquecimento dos males) em seus consumidores (*Odisseia*, IV, 218-228). E, ainda segundo a mitologia, ao contrário da figura passiva plasmada por Górgias em seu encômio, Helena foi um caso bastante para os costumes da época das monarquias helênicas, em que a noiva pôde escolher ela mesma seu futuro esposo. A Helena gorgiânica parece, então, uma pálida imagem (*eidolon*) da mulher que teria enfeitado o príncipe de Troia e quase levado à ruína seus habitantes e enviado muitos soldados gregos precocemente para o Hades, como consta do preâmbulo da *Ilíada*.

Por isso, emerge a questão sobre que queria ouvi-lo. Como poderia ser um elogio um discurso que baseia sua defesa da reputação da elogiada no virtual não-ser desta, em sua, no jargão jurídico contemporâneo, inimizabilidade, ou seja, em sua incapacidade sequer para ter culpa, e responder por seus atos, equiparando-as portanto, em termos práticos, a alguém infantilizado ou privado das faculdades mentais.

Não seria, então, plausível que a palavra “*paígnion*”, representante de um dos objetivos confessados por Górgias de seu *lógos*, contivesse também esse viés irônico, no qual o encômio importaria, ao fim e ao cabo, numa nova e implícita acusação contra Helena, subjacente à intenção explícita de elogiá-la?

JAA: Nos poemas homéricos como na tragédia de Ésquilo a Eurípides, a intervenção, inspiração ou compulsão de um Deus no planejamento e na execução de uma ação não exime o agente humano da responsabilidade por seu ato. Ao contrário, o ato pertence ao agente humano não menos que ao Deus que o compele ao ato. No entanto, desde a *Iliada*, uma forma elegante e usual de eximir outrem ou a si mesmo de responsabilidade por atos próprios ou alheios consiste em atribuir toda a culpa aos Deuses, ou a algum dos Deuses. Por exemplo, no alto da muralha, ao contemplar o exército sitiador, o rei Príamo diz a Helena: “para mim, não és a culpada, mas os Deuses são os culpados” (*Il.* III, 164). Na tragédia *Troianas* de Eurípides, defendendo-se da acusação de ter abandonado o lar e a pátria por um hóspede sedutor, Helena diz a Menelau: “Coibe a Deusa e sê maior que Zeus, / que tem o poder dos outros Numes / mas é servente dela; a mim, perdão.” (*Tro.* 948-950). Portanto, ao transformar Helena num títere dos Deuses para melhor defendê-la, Górgias reitera o procedimento de uma tradição que remonta de Eurípides a Homero.

AQC: Uma última pergunta, bem mais específica, visa a obter sua opinião sobre uma proposta de interpretação de certa passagem da tragédia Édipo-Rei. Sempre me pareceu um pouco artificial a reação colérica de Édipo, atribuindo logo a Creonte um conluio com Tirésias para destroná-lo. Claro que a natureza desconfiada e sempre temerosa de sedições contra si é um topos do caráter dos tiranos em geral. É certo também o caráter impulsivo de Édipo deixado claro desde o início da tragédia, e a cólera contra as palavras acusadoras e cáusticas de Tirésias também contribuiriam para a suspeita de Édipo da existência de um complô. Mas por que teria ele logo pensado em Creonte como parte dessa imaginada conspiração? Isso sempre me soou não muito bem justificado. Até que, relendo o trecho da tragédia que apresenta Creonte em sua primeira aparição em cena, deparei-me com certos pequenos detalhes, para mim significativos e conducentes talvez à atitude suspicaz de Édipo em relação ao cunhado. Vejamos. Édipo se encontra ansioso por saber o pronunciamento do oráculo, razão de ter enviado Creonte para consultá-lo. Este, porém, parece revelar, em sua léxis, uma atitude de extrema cautela acerca do modo de abordar Édipo e de como transmitir-lhe a palavra de Apolo, bem como manifesta certa neutralidade e distanciamento em face do dito deus, como que se se alheasse estranhamente à aflição geral da pólis, ou pelo menos lavasse as mãos, insistindo em que não eram palavras suas, mas de Apolo, as que portava. Primeiro, Creonte mostra seu receio da reação do rei à mensagem oracular, ao indagar-lhe se prefere ouvi-la na frente de todos

ou no recesso do palácio (v. 91-92). Depois sua cautela se evidencia no verso 95 em que Creonte, instado a falar, usa a expressão “*légoim’ân*” (eu poderia dizer-com tua permissão), um uso do optativo indicativa de extrema polidez e distanciamento do falante.

Em seguida, no verso 97, fala sobre o *miasma*, que, segundo o oráculo, estaria sendo nutrido naquela terra tebana, recorrendo à causa alegada (conjunção *hos* + verbo no particípio), “*miasma khóras hos tethramménon khthón’ en tēid’*” (miasma que teria – segundo Apolo – sido nutrido nesta terra), e, por último, em 122-123, Creonte, ao se referir à versão da única testemunha da morte de Laio, diz que foram “salteadores” *(*leistás*) que o assassinaram, com mãos múltiplas. No que, aliás, é “corrigido” (ironia trágica) por Édipo, que o entende dizer “salteador” (no singular). De todo modo, lateja a possibilidade de estar Creonte mentindo e, com isso, fornecendo uma espécie de álibi proléptico para os eventuais temores de Édipo, já que essa testemunha ocular não vai, no final da tragédia, confirmar essa versão apaziguadora de Creonte, na verdade uma pista falsa.

JAA: Em minha resposta anterior, mencionei o fato gramatical de as personagens de Eurípidés se referirem a si mesmas e ao seu interlocutor ora no singular ora no plural sem que se explicitasse qualquer motivo para passar do singular ao plural e vice-versa, senão o enfoque que o pensamento dá ora a um ora a outro. Esse traço gramatical relativiza muito a importância que Jean-Pierre Vernant concede à oposição entre o plural *leistás* da fala de Creonte e o singular *leistés* da pergunta de Édipo (Sófocles, *É. R.* 122, 124). Nesta tragédia de Sófocles, o que mais me impressiona é que a vida de Édipo como um todo e sobretudo a sua realeza sejam uma cratofania do Deus Apolo, cratofania na qual a liberdade e as livres escolhas de Édipo preenchem as condições necessárias para que se cumpram as palavras fatídicas do Deus sobre Édipo anteriores ao nascimento de Édipo. Nesta tragédia, tudo se passa como se se demonstrasse a tese de que liberdade humana e coerção divina são um e o mesmo.

Tragédia e Filosofia

IFF: Em sua opinião, é possível converter assunto, seja qual for, surgido depois do paganismo, em trama de tragédia que siga todas as regras de composição dos antigos? Se sim, que (ou quais) assuntos? E se não, por que razão? O que na tragédia antiga não é recuperável no mundo “moderno”?

JAA: A tragédia grega me fascina por sua historicidade única e irrepetível como a reatualização do pensamento mítico, quando, em Atenas, no século V a. C., o estado democrático põe em cena, e em questão, perante os cidadãos e visitantes ilustres, as suas próprias possibilidades e os seus próprios horizontes. É uma reatualização do pensamento mítico porque se põe, em termos míticos, mediante as imagens e figuras próprias do pensamento mítico, a mais irrestrita reflexão política, cujos temas são a participação no poder e os limites inerentes ao exercício do poder público e privado, a questão da justiça e sua realização no espaço público e privado, a viabilidade do convívio dos homens e dos Deuses tanto uns com os outros quanto entre si mesmos. Assim é que a tragédia alcançou a amplitude e a profundidade só alcançadas em tempos modernos pela teoria política e pela filosofia. Mas o momento histórico da tragédia grega é único e irrepetível, porque essa reflexão e esse questionamento se dão como espetáculo público e como instrução universal, em que o estado democrático de Atenas reflete sobre as suas próprias referências, os seus valores e as suas possibilidades e impossibilidades. A representação trágica é, ao mesmo tempo, simples e suntuosa, solene e cotidiana, sublime e pragmática, cujos atores e espectadores constituem a reunião indiscernível e inconfundível de Deuses e homens em imediato diálogo e em irrestrita reflexão. Que regras de composição poderiam resgatar e dar conta desse espetáculo?

IFF: Com base na *Poética* de Aristóteles, uma afirmação que deixa perplexo o leitor moderno, pós-shakespeariano, é a de que a virada (*peripeteia*) trágica - mudança da sorte para a infelicidade ou para a felicidade - não acontece devido ao caráter (*ethos*) do protagonista, pois as personagens trágicas não são *mimeseis* de caracteres, mas é resultante de uma “falha” (*hamartia*) na sequência de suas ações (*pragmata*), uma falha, portanto, cuja origem não poderia ser moral, isto é, proveniente do vício ou da virtude de quem falhou. (Shakespeare, por exemplo, ficaria excluído do gênero, já que todas as suas “tragédias” dependem do caráter das personagens.) Para mim, essa afirmação, aliás recorrente na *Poética*, indica que a mudança da sorte não é punição (ou prêmio, como no caso de *As Eumênides*, de Ésquilo), mas é ocorrência inevitável e casual (no sentido aristotélico de acaso como resultante da interceptação da cadeia de ações original), que pode ocorrer na cadeia das ações de qualquer pessoa comum. Você acha razoável essa afirmação de Aristóteles, quer dizer, você leria nas tragédias essa ausência do caráter como originador do bom ou mau destino e em consequência, o acontecimento trágico não como punição?

JAA: A meu ver, a lógica que na tragédia organiza a sequência dos acontecimentos não se baseia na relação unívoca de causa e efeito, mas numa relação plurívoca de causas diversas, heteróclitas e concomitantes. Tal como as falas das personagens humanas se deixam compreender desde diversos pontos de vista, e podem adquirir na perspectiva do Nume um sentido diverso, senão contrário, ao da intenção do falante humano, assim também a causa das ações (e dos acontecimentos) não se reduz ao plano de seus agentes humanos, mas podem simultaneamente provir de um além imperscrutável, seja reconhecidamente de um dos Deuses que intervêm no curso dos acontecimentos, seja irreconhecivelmente como um golpe de sorte (*daímonos týkhe*), ou ainda como intervenção do Nume (*Daímon*, o Deus que se manifesta como um determinado destino particular e que não se pode ou não se quer nomear). Causas diversas de origens diversas concorrem tanto nas ações quanto no curso dos acontecimentos de modo a regular a ordem e cumprirem-se os desígnios dos Deuses e a Justiça de Zeus, cujo sentido, no entanto, o mais das vezes, permanece opaco e incompreensível para os mortais.

IFF: Como você entende no drama grego a relação entre destino (no sentido de aquilo do que não é possível escapar) e livre-arbítrio (a capacidade de escolher e moldar o próprio destino)? Você acha que em *Édipo-Rei* de Sófocles, não no mito, Édipo poderia ter traçado para ele mesmo outro destino que não o da desgraça? Dizendo de outro modo: você acha que há ocasião de livre-arbítrio para as personagens da tragédia grega? Se sim, em que tragédias?

JAA: Sim, penso que há ocasião de livre-arbítrio para as personagens trágicas, e que esse livre-arbítrio permanece intacto, ainda que subsumido pelos desígnios dos Deuses. Essa coincidência de livre-arbítrio e de fatalidade, a meu ver, está magnificamente exemplificada em *Édipo Rei* de Sófocles, pois tudo o que Laio faz para impedir o cumprimento do oráculo de Apolo e tudo o que Édipo mesmo faz nesse mesmo sentido concorrem e convergem na efetivação das condições necessárias para que o oráculo pítico se cumpra. Édipo é impulsivo, voluntarioso e cioso de sua autonomia, e como rei (*týrannos*) é magnânimo e suspicaz, mas todas as suas opções e ações concorrem para o cumprimento do oráculo de Apolo a seu respeito, anterior ao seu nascimento. Sua magnificência e magnanimidade reais, com sua aparência de sábio depositário das esperanças públicas de purificação e de salvação, o tornam uma imagem humana de Apolo, e sua queda fatal faz dele uma cratofania de Apolo, como se a finalidade de toda a sua vida fosse exemplificar o poder do Deus que predisse o seu destino.

IFF: Poderia nos explicar o que significa a afirmação, recorrente em Ésquilo, de que a dor é a principal fonte da sabedoria humana?

JAA: Na *Oresteia* de Ésquilo, a dor que traz a sabedoria é a dor da punição que a Justiça de Zeus impõe aos que transgridem a justiça, pois com a dor da punição vem também o conhecimento da justiça. No hino a Zeus, que integra o párodo lírico de *Agamêmnon*, Zeus é descrito como o fundamento da serenidade de ânimo e como o poder que, por suas vitórias nos combates pela soberania, dirige o curso dos acontecimentos, e assim como fundamento da “prudência” (*phroneîn*, Ag. 176), se assim podemos traduzir, por falta de melhor opção, o insistente uso do verbo *phronêin* e de seus cognatos *prophrónos*, *phrenôn* e *sophroneîn* (Ag. 174, 175, 181). Em seguida, o hino “explica” por que Zeus é o fundamento da “prudência”: porque ele pôs em vigor entre os mortais o ‘saber por sofrer’ – *páthei máthos* (Ag. 177). Essa fórmula *páthei máthos* se repete com variações ao longo a *Oresteia*. Nesse trecho do hino a Zeus, ela aparentemente se explicita tanto como remorsos quanto como punição divina, nestes versos: “A dor que se lembra da chaga / sangra insone ante o coração / e a contragosto vem a prudência. / Violenta é a graça dos Numes / sentados no venerável trono.” (Ag. 179-183). Se a punição divina é uma “graça violenta” (*kháris biaios*, Ag. 182), supõe-se que essa punição seja benéfica para quem a recebe, visto que é uma “graça”, ainda que “violenta”. Uma variação dessa fórmula *páthei máthos* reaparece no final do párodo lírico, na descrição de como atua a justiça de Zeus: “Justiça impõe que a saibam / os que a sofrem” (Ag. 250-251). Na tradição que remonta a Hesíodo e que Ésquilo perpetua, Justiça é filha de Zeus: *Diòs kóra, Díkan* (*Coéforas*, 949) é o jogo de palavra, dito *ethymología*, que “comprova” a filiação de Justiça a Zeus, o que em termos próprios do pensamento mítico, significa que um dos aspectos de Zeus se manifesta na justiça.

IFF: Voltando à *Poética*, para escrever uma boa tragédia, o tragediógrafo deve produzir uma trama que provoque no espectador (ou no leitor –Aristóteles não considera o espetáculo essencial) medo (*phóbos*) e compaixão (*éleos*). Creio eu, a partir da *Retórica*, que tais sentimentos são entendidos por Aristóteles como universais e essenciais à humanidade, lembrando que nem todos os “humanos” têm esses sentimentos. Para provocá-los nos espectadores ou leitores o “herói trágico” na concepção aristotélica deve ser alguém de qualidades equivalentes às do homem comum, ele não pode ser nem excessivamente bom nem excessivamente mau; ele precisa ser um igual, alguém com cujas ações e caráter nos identificamos. À luz da sua experiência com o drama grego, como você

entenderia essas duas afecções? Você concorda com Aristóteles que elas sejam essenciais para qualificar o “humano”? Você já sentiu alguma delas durante a leitura de quaisquer das poucas tragédias que nos restaram?

JAA: No diálogo *Fedro* de Platão, após o exame da contribuição dos mestres de retórica seus antecessores e contemporâneos, Sócrates distingue entre o conhecimento preliminar e necessário ao desempenho de uma arte (*tékhnē*) e essa arte mesma, exemplificando primeiro com elementos da medicina, depois com elementos da tragédia e por fim com os da retórica. Nesse trecho, parece-me notável que Sócrates considere “arte” (*tékhnē*) a medicina, a tragédia e a retórica, ao contrário do que faz no diálogo *Íon*, onde nega que o rapsodo tenha uma “arte”, atribuindo-lhe somente a posse divina, mas não a “arte”; parece-me notável também que, entre os conhecimentos preliminares necessários à arte da tragédia, mas que ainda não chegam a ser essa arte, está saber compor falas lastimosas, quando o desejar, assim como, ao contrário, terríveis e ameaçadoras (*Fedro*, 268 c). A meu ver, já se encontra nesse trecho de Platão uma referência às emoções trágicas *éleos* e *phóbos*, aqui mencionadas como [*rhéseis*] *oiktrás* e [*rhéseis*] *phoberás kai apeiletikás*, referência tanto mais curiosa porquanto posta na boca de um leigo que se apresenta como se tivesse a arte da tragédia, sem tê-la. Por outro lado, a *Poética* de Aristóteles sempre me pareceu não só excelente defesa da tragédia, supostamente em face do ataque de Platão à poesia em *República*, mas ainda inaugural de uma interpretação da tragédia que teve e tem o inestimável mérito e o incalculável valor de colocar a tragédia na perspectiva do pensamento filosófico e conceitual, de modo a permitir que ela pudesse ser apreciada por leitores cujas referências não são mais as do pensamento mítico, mas leitores que são, sim, pensadores de inconfundíveis conceitos claros e distintos, bem guiados pelo princípio da não-contradição.

IFF: Nos livros II e III da *República*, Platão critica e censura a *mimetiké*, depois de opor *mímesis* à narração (*diégesis*), entendendo portanto “*mímesis*” não no sentido amplo de “imitação”, como acontece mais tarde no *Sofista*, por exemplo, mas no sentido estrito de imitação dramática. Como você entende o fato de Platão, apesar dessa posição claramente anti-dramática, ter escolhido o drama como forma de expressão?

JAA: Minha hipótese de trabalho, a ser verificada, é que em *República*, o verbo *mímeisthai* (“imitar”) e o nome verbal *mímesis* (“imitação”) têm um sentido pejorativo, se o objeto da imitação é ele próprio uma imagem, mas têm um sentido

positivo, se o objeto da imitação é a *idéa* mesma, ou seja, a forma inteligível enquanto paradigma eterno. Nesse sentido, os objetos sensíveis que nos cercam são imagens das formas eternas, e enquanto tais são verdadeiros, mas as imagens deles, por serem imagens de imagens, são falsas. Por extensão, a imitação dos modelos nobres seria aprovada como um recurso legítimo da educação, tanto quanto a imitação dos modelos vis seria reprovável e condenável. Em consequência dessa hipótese, todas as personagens dos *Diálogos* de Platão seriam, – umas mais, outras menos, – modelos nobres, ao menos enquanto e como retratadas, quer dizer: imitadas, nos *Diálogos*, e nessa categoria incluiríamos, entre outros, Trasímaco, Cálicles, Ânito e Alcibiades confessadamente embriagado?

IFF: Em sua opinião, o que distingue o drama filosófico do drama poético?

JAA: O drama filosófico tem origem nos *lógoi socratikoí*, registros escritos das conversas de Sócrates com os seus diversificados interlocutores. A meu ver, o drama filosófico guarda o sentido e função com que se criou a prosa na cultura grega, criação recente (sécs. VI-V a. C.) em comparação com a poesia, que é a ancestral fundadora da cultura grega. A prosa surge e se desenvolve pelo trabalho dos filósofos (os milésios, Demócrito de Abdera), historiadores (os logógrafos, Hecateu de Mileto), oradores e mestres de retórica, e assim tem um caráter documental, retórico, argumentativo e investigativo, que o drama filosófico a seu modo conserva. Por outro lado, o drama poético clássico (sec. V a. C.) conserva os elementos míticos da tradição poética grega, dos quais se serve como sua forma própria de investigar e de refletir, e constitui um renascimento e reatualização do pensamento mítico grego, e assim não deixa de ser um documento literário desse pensamento mítico.

Mito e Tragédia

BP: Considerando-se a sua leitura das tragédias de Ésquilo, que se baseia na ideia da existência de uma dialética trágica, pré-filosófica, em que se distinguem e se confundem quatro pontos de vista – os de deuses, *dáimones*, heróis e homens mortais –, você diria que essa mesma leitura pode ser aplicada igualmente às tragédias de Sófocles e de Eurípides?

JAA: Sim, porque esta estrutura hierárquica que escalona graus de realidade e de participação no ser talvez seja o que há de mais antigo e universal no pensamento mítico, e na cultura grega está presente desde a *Iliada* ao

neoplatonismo. Esta hierarquia – Deuses, Numes, heróis e os de Hades, com os homens pospostos aos de Hades para comodidade da exposição – organiza a crítica de Platão aos poetas em *República* (392a4-6), e na formulação “Deuses, Numes, heróis e homens”, organiza também a exposição das *etymologiai* no *Crátilo* (397d-e), sendo essa formulação mencionada *passim* nos *Diálogos* de Platão. Como estrutura formal do pensamento mítico esta hierarquia está presente também em Sófocles e Eurípides, ora como pano de fundo, ora em primeiro plano. Em Eurípides, certos aspectos da contemporaneidade ganham maior importância e destaque, como a condição social da mulher, o valor do homem comum, as mazelas políticas, o gosto da retórica e do debate (*agón*), a etiologia de cultos contemporâneos, mas não há como elidir as estruturas formais que organizam, configuram e informam o pensamento.

BP: Em *Ésquilo*, o Coro, tal como você argumenta, atua como um porta-voz da *pólis*, expressando em sua fala e em seus cantos o ponto de vista dos cidadãos da Atenas democrática do século V a.C. Você diria que, nas tragédias de Eurípides, o Coro – cujo papel nos dramas euripidianos vê-se bastante reduzido – veicularia também o ponto de vista da *pólis*? Se sim, o que caracterizaria o Coro em Eurípides como porta-voz da *pólis*?

JAA: Na tragédia *Agamêmnon* de *Ésquilo*, explicita-se a contraposição entre o coro e o rei Agamêmnon primeiro a respeito do sacrifício a *Ártemis* em *Áulida* e depois a respeito da tomada de Troia. No párodo, o rei considera a legitimidade e o benefício de imolar sua própria filha *Ifigênia* à Deusa *Ártemis* para obter boa navegação a Troia (Ag. 214-217), mas o coro de anciãos – embora sumamente fiéis e leais ao rei – considera esse sacrifício humano uma aberração que viola todas as normas sagradas e sociais (Ag. 218-223); a atitude do rei talvez se justificasse no código militar aristocrático como conduta heroica, mas a atitude do coro sem dúvida representa o consenso da democracia ateniense contemporânea da tragédia. No segundo episódio, o arauto – porta-voz do rei – descreve a destruição do império troiano como a justiça de Zeus e o rei Agamêmnon como a luz dentro da noite (Ag. 521-537), mas o coro, ao receber da rainha *Clitemnestra* a notícia da queda de Troia no primeiro episódio e ao analisar o significado e as implicações dessa notícia no primeiro estásimo, por lealdade ao rei prefere descrever da rainha e da notícia (Ag. 475-487), levado pela convicção de que genocídio e injustiça são punidos pelos Deuses (Ag. 461-466). Após a recepção do rei pelo coro e pela rainha no terceiro episódio, o coro no terceiro estásimo é tomado de pavor, por causa dos vaticínios de seu coração, suscitados pela convicção

de que a ganância e a carnificina não escapam à justiça de Zeus. Esta convicção do coro a respeito da justiça divina é a doutrina comum da tragédia e, a meu ver, consensual na democracia ateniense, ainda que personagens de Platão e de Tucídides como Cálicles e Cléon pudessem encarnar perfeitamente o ponto de vista desse arauto do rei Agamêmnon, pela defesa veemente da pleonexia (Cálicles) e da violência contra supostos inimigos políticos (Cléon).

De um modo geral, podemos dizer que os coros de Ésquilo e de Sófocles atuam como um porta-voz do estado democrático de Atenas quando condenam a *hýbris* (“soberbia”, “transgressão”) e, com ela, a pleonexia, e quando promovem a *sophrosýne* (“moderação”, “temperança”), virtude não somente apolínea (*medèn ágan*, “nada em excesso”), mas democrática por excelência, pois é igualitária, enquanto da soberbia se poderia dizer que é aristocrática e a transgressão, tirânica. A condenação da *hýbris* e a promoção da *sophrosýne* são os traços mais característicos dos coros trágicos em geral. A tragédia em geral tende a sobrepor e fundir a figura dos antigos reis (aristocratas dos poemas homéricos) e a dos tiranos (da época arcaica), atribuindo-lhes um comportamento soberbo e transgressor. É certo que o coro (não tanto o seu “papel”, no sentido de “função”, quanto a sua extensão) nos dramas euripidianos vê-se bastante reduzido, mas ainda assim continua propalando os valores democráticos como a *sophrosýne* e a lealdade aos interesses públicos comuns. No entanto, em Eurípides, aparecem mais numerosas as personagens de extração popular, tal como a ama de Orestes já está em Ésquilo (*Coéforas*, 734-765), e além dessas figuras populares entre as quais se contam ama (*trophós*, “nutriz”), preceptor (*paidagogós*), servo (*therápon*), velha (*graús*), lavrador (*autourgós*), mensageiro (*ángelos*) e ainda outras, também as personagens tiradas da epopeia, como Orestes, Agamêmnon, Menelau, assumem, no drama de Eurípides, atitudes e pontos de vista muitas vezes mais condizentes com gente do povo contemporâneo da tragédia do que com os aristocratas da *Iliada*.

BP: É bastante difundida a ideia de que Eurípides é um autor menos “religioso” do que Ésquilo, ou mesmo Sófocles, como se fosse possível traçar uma linha evolutiva no que tange ao sentimento religioso grego, indo, com Ésquilo, do mais devoto dos trágicos, até Eurípides, o mais descrente deles. Como você vê a crítica aos deuses na tragédia euripidiana?

JAA: Talvez seja equivocado o uso das palavras “religião” e “religioso” para descrever o pensamento mítico grego, pois essas palavras pressupõem tanto a exigência de acatamento a autoridades eclesial e textual quanto a valorização

subjetiva da fé na verdade autoritária, mas não há nem uma nem outra no pensamento mítico grego. Na cultura grega arcaica e clássica, valem o prestígio da tradição consuetudinária e a força persuasiva dos poetas, e o panteão não se impõe como objeto de fé, mas como o repertório comum de imagens que confere tanto inteligibilidade ao mundo quanto comunicabilidade aos que participam dessa comunidade. Assim sendo, dizer que Ésquilo é mais “religioso” que Eurípides ou que Ésquilo “acredita” nos Deuses mais que Eurípides seria apreciar esses autores por um critério estranho ao universo em que eles se movem. Tanto Ésquilo quanto Eurípides se servem livremente do repertório legado pela tradição poética e participam da visão de mundo informada por esse repertório, de modo que a noção mítica de “Justiça de Zeus” está tão presente em um quanto no outro.

BP: Considerando-se a crítica aos adivinhos nas tragédias euripidianas, como você definiria a atitude do tragediógrafo com relação à adivinhação e, em sua opinião, que papéis desempenham os elementos da arte divinatória no teatro de Eurípides?

JAA: Sendo a adivinhação um aspecto tão importante e entranhado da piedade grega antiga, a crítica aos adivinhos, na tragédia em geral, diz mais a respeito de quem a faz do que a respeito daqueles a quem é dirigida. Ou ela se revela um equívoco de quem a faz, como no caso da crítica de Édipo a Tirésias em *Édipo Rei* de Sófocles, ou parece um exercício intelectual em busca dos próprios limites cognoscitivos, como no caso do servo, secundado pelo coro, em *Helena* de Eurípides (744-760). Aliás, em Eurípides há figuras nobres de adivinhos, como Teônoe, em *Helena*, e os oráculos, especialmente os de Apolo, sempre se revelam, afinal, verdadeiros.