

Raízes Gregas da *Paideia* e da *Arte*

José Pedro Serra

Faculdade de Letras, Centro de Estudos Clássicos

j.p.serra@letras.ulisboa.pt

Resumo

Pensar a relação entre *paideia* e arte exige uma reflexão prévia sobre ambas as noções e o modo como se relacionam. Depois de uma sintética análise sobre "arte" e "paideia", a partir do sentido etimológico que anima os termos, procuramos analisar o modo como a *arete*, objecto primeiro da *paideia*, determinou o entendimento da "arte", da *techné*, e como o seu conteúdo se alterou com o advento da reflexão filosófica.

Palavras-chave: *paideia*, arte, poemas homéricos, teatro, filosofia

Abstract

To think on the relationship between paideia and art requires a prior reflection on both notions and the way they relate to each other. After a synthetic analysis of "art" and "paideia", starting from the etymological sense that animates the terms, we try to analyze how arete, the primary object of paideia, determined the understanding of "art", of techné, and how its content has changed with the advent of philosophical reflection.

Keywords: *paideia*, art, homeric poems, theater, philosophy

Antes de procurar reflectir, ainda que parcialmente, sobre a relação ente arte e *paideia* na cultura grega, seguindo a sugestão do título genérico do volume, importa pesar cada um dos termos, verificar o modo e o contexto em que se erguem, tomar-lhes o pulso, desenhar-lhes o sentido e a intencionalidade de forma a que, posteriormente, se possam tornar mais nítidos os laços que entre ambas se podem estabelecer. Tal ponderação parece tão mais urgente quanto o termo “arte” e o campo do “artístico” têm hoje um significado, uma autonomia e uma ressonância completamente diferentes.

“Arte” em grego diz-se τέχνη (*techne*), termo que os latinos traduziram por *ars*, e cujo significado primeiro é o de “construir” ou “fabricar”. O termo parece provir da raiz *tek^s- presente nos termos sânscritos *táksati* e *táksan-* com o significado de “construir” e de “carpinteiro”, respectivamente, sendo ainda possível estabelecer uma relação inicial com o termo grego τέκτων, “carpinteiro”, alguém que trabalha a madeira.¹ Neste sentido, o termo τέχνη, a “arte”, enquanto processo que se liga a um “fazer”, rasga, desde a origem, um trilho de significado que o distinguirá simultaneamente tanto do conhecimento teórico, da ἐπιστήμη, para usar um termo grego, quanto da natureza, da φύσις. No centro desse construir, desse “fazer”, está uma atitude *poiética*, criativa, de que resulta a *pro-dução* (o “levar para a frente”) do objecto criado. É nesse sentido que Homero já usa o termo, quando, por exemplo, atribui o adjectivo κλυτοτέχνης (κλυτο-τέχνης, famoso pela *habilidade*, pela *arte*) a Hefesto², o deus da forja, que bem *fabrica/cria* os objectos³, o mais famoso dos quais é certamente o escudo forjado para Aquiles⁴, com o qual o herói regressa à batalha e no qual se retrata o cosmo e a sociedade. Essa *poiética* arte de fazer, de construir, pode servir-se de vária matéria, de madeira, de pedra, de metais, de ouro, como também de palavras, da linguagem, assumindo um papel de particular relevo na arte da retórica, como indica o termo τεχνο-γράφος, *techno-graphos*, autor de um tratado sobre uma *arte*, gramática, retórica, etc, ou τεχνο-λογία,⁵ *techno-logia*, exposição sobre uma *arte* ou sobre as regras de uma *arte*. Mais ou menos explicitamente, as questões relativas à *arte da palavra*, à função e ao estatuto do poeta e à natureza da poesia sempre estiveram presentes na cultura grega; nos poemas homéricos, atribui-se ao poeta o papel de guardião dos nobres actos⁶, disso que deve permanecer vivo na memória e que servirá simultaneamente como horizonte de identificação e de pertença, e ainda de inspiração para a acção. Se o *Íon* de Platão problematiza a τέχνη do poeta, em estreita relação com o tema da inspiração poética – uma vez que, se a voz do poeta é apenas o resultado de uma possessão divina, então a *arte* do poeta fica comprometida ou até mesmo anulada –, tais questões florescem no trilho que ascende a séculos anteriores. Importa sublinhar que esse acto *poiético* implica sempre uma emergência, um surgimento de algo, uma mostraçã, ou para usar uma vez mais o grego, uma ἀλήθεια⁷ (*aletheia*),

um descobrimento, uma *des-ocultação*. Pode o que se revela ser uma representação, uma proporção, a “medida divina”, ou até a sugestão do limite dizível, do referenciável, assim negativamente sugerido, mas a *arte* (a τέχνη) não pode ser dissociada desse processo revelador, desse “dar a ver”. Em termos míticos, nada ilustra melhor esta dinâmica do que o mito de Aurora, a deusa de dedos róseos⁸, filha da manhã, que, montada no seu carro dourado e com o seu largo sorriso cor de açafão, rasga a noite informe, caótica e indistinta e que lentamente, mediante a luz de que é portadora, faz emergir as coisas e os seres, outorgando-lhes progressivamente as formas e as identidades constitutivas até que brilhem à plena luz do meio-dia. Foi esta dinâmica poética da arte grega que de forma muito intuitiva, em certo sentido liberta da erudição académica, que Sophia de Mello Breyner sublinhou em *O Nu na Antiguidade Clássica*, ora afirmando que outras grandes civilizações podem “vestir-se do nu” mas que o nu grego é a afirmação de uma divindade, o esplendor de uma presença, ora afirmando, de uma forma mais sibilina, que na “Grécia o divino precede os deuses”.⁹ É aliás neste contexto que, por malícia, por ludíbrio e manipulação, se compreende a deriva semântica de acordo com a qual a *κακο-τεχνία*, à letra a “má-técnica”, ganha o significado de “habilidade” (em sentido pejorativo), de “fraude”.¹⁰ Não causa estranheza que a “arte” da palavra, tão relevante para os Gregos e por eles desde os primórdios tão amada e cultivada, desenhe um luminoso traço de realidade, mas que em oposição e simultaneamente possa situar-se no trilho da confusão, da assignificativa obscuridade, da demagogia. Quer no poeta, quer no político, os Gregos estiveram conscientes desta dupla possibilidade, desta ambiguidade, vivendo-a não raras vezes de forma dramática. Acresce ainda que a intencionalidade, o conteúdo e também a percepção do que é revelado vai-se alterando de acordo com o contexto em que ocorre, isto é, difere naturalmente de um tempo para o outro, por exemplo entre a idade heróica dos poemas homéricos e o mais tardio pensamento filosófico de Platão. E, certamente, a intencionalidade e o conteúdo não são independentes de uma *paideia* que de alguma forma sobre aquela tem primazia.

Mas o que é a *παιδεία*, a *paideia*? E em que sentido podemos afirmar essa primazia? *Paideia* é um termo intraduzível, contendo em si múltiplas ressonâncias que extravertem os limites conceptuais de qualquer tradução que possamos ensaiar. Importa, pois, apreciar essa polissemia.

Se permanecermos no trilho da etimologia, *παιδεία* remete para *παῖς*, por vezes “filho”, mais usualmente “criança”, mas em sentido muito lato, englobando não apenas o período estrito da infância, mas também um período que se estende até à efebria, o período de juventude que precede a integração no grupo dos adultos. A *paideia* diz respeito a esse processo de metamorfose do infante no jovem e do jovem na maturidade adulta, razão pela qual o termo pode ser traduzido por “educação” ou talvez mais rigorosamente por “formação”, termo preferencialmente escolhido pela língua alemã que traduz

o grego por *Bildung*. O processo “formativo”, “educativo”, que aspira à transfiguração da criança e do jovem, não se faz, porém, sem modelos, sem ideais, sem “valores”, ou melhor, sem *formas* ou princípios que vão conformando o modelado ao modelo, o *formando* à *forma*. Neste sentido, *paideia* pode ser traduzida por “cultura”, pelo conjunto de ideais ou, em linguagem menos rigorosa, pelo conjunto de “valores”¹¹ que estruturam e organizam uma sociedade, solidificando-a e concedendo-lhe a alma que a anima. É neste sentido que devemos interpretar o discurso de Péricles tal como Tucídides o narra e de acordo com o qual Atenas é a *παίδευσις* da Grécia, isto é, a escola da Grécia, o lugar de formação e de educação por excelência e cujo fruto é a excelência da *polis* e da *politeia*¹². A tradução de *paideia* por cultura, embora se possa considerar correcta, necessita, porém, de um esclarecimento acrescido.

O termo “cultura” remete-nos, a partir da raiz k^welō-, para o verbo latino *colo, is, ere, colui, cultum*, cujo significado original, atestado desde os mais antigos tempos, é cultivar, habitar, como facilmente se atesta nos vocábulos portugueses colono ou colonizar. Ao contrário das línguas congéneres em que a mesma raiz significa “estar habitualmente em” e ainda “movimentar-se” – o grego ἀμφί-πολος, βου-κόλος e αἰ-πόλος, que designam respectivamente o servidor porque se movimenta em torno do senhor, e o tratador do boi e da cabra porque deles se ocupam; κύκλος designa ainda o círculo ou o movimento circular; e o sânscrito *divā-karah* designa o sol porque circula ao longo do dia – o latim *colo* exprime a ideia de um enraizar-se na terra, de um habitar a terra, dela cuidando de modo a torná-la ubérrima. Não espanta que à ideia de *cultura*, e com a mesma origem se vincule também a ideia de *culto* uma vez que dos cuidados amorosos à terra dedicados faz parte a veneração aos deuses que a ela presidem e que a protegem. Particularmente importante é salientar esta ideia de transformação, de um fazer-se mediante a cultura, de uma metamorfose pelo trabalho da cultura alcançável. É perceptível a diferença entre este entendimento da cultura e as acepções da cultura como um conjunto de saberes, uma erudição, ou um conjunto de características exteriores de um povo ou de uma sociedade. A famosa analogia estabelecida por Cícero entre a agricultura e a cultura do espírito é iluminativa. Diz o texto¹³:

Ut ager quamvis fertilis sine cultura fructuosus esse non potest, sic sine doctrina animus. [...] Cultura autem animi philosophia est.

“Tal como um campo, embora fértil, sem cultura não pode ser frutuoso, assim também o espírito sem a doutrina. [...] A cultura do espírito é a filosofia.”

Estabelece-se assim uma analogia entre a *agri-cultura* e a *cultura do espírito*; tal como uma terra, embora potencialmente fértil, não pode dispensar a *agri-cultura* de modo a tornar-se efectivamente ubérrima, assim também o espírito não pode dispensar o trabalho da cultura para tornar reais, actuais,

as suas virtualidades, as suas potencialidades. A cultura corresponde, pois, a esse trabalho de construção, a esse fazer-se, a tornar efectiva uma potencialidade. A cultura não se confunde nem com a terra (ou o espírito) sobre a qual incide o trabalho, nem com o ideal, o *modelo*, a forma mediante a qual se modela a terra (ou o espírito); a *cultura* diz respeito ao processo, à metamorfose. Mas o que orienta essa educação, essa metamorfose e qual o instrumento, a “*enxada*” dessa metamorfose? Cícero, herdeiro da filosofia grega, dá-nos uma resposta: a cultura do espírito é a filosofia. E tratando-se do espírito do homem, adivinha-se que o caminho educativo se constrói a partir de um *ideal* formador que consiste na plena realização da *humanitas* do homem, no conduzir do homem à sua própria humanidade, *sese excolere ad humanitatem*. Tal resposta, porém, tem um perfil filosófico que estava ausente das iniciais concepções da *paideia* homérica; contudo há elementos de continuidade que importa identificar e caracterizar.

Qual então o rosto homérico da *paideia*, esse rosto inicial da *educação*, da *formação*, do trabalho da *cultura*? Os poemas homéricos são poemas heróicos e conseqüentemente é de esperar que expressem uma mundividência épica. O facto relevante, porém, e de que talvez possamos partir para melhor cingir a compreensão heróica do homem e da vida e o perfil da *paideia* que lhe está associado, é a natureza excêntrica do homem homérico. Com esta expressão pretendo afirmar que, para o herói homérico, o centro impulsionador da acção, o que motiva a acção encontra-se não na dimensão subjectiva de um juízo ou de uma análise introspectiva, mas no exterior, *fora de si*, na sociedade, nos deuses, no destino. É no reconhecimento por parte dos outros, por parte da sociedade, que os guerreiros homéricos ganham a sua identidade, o seu estatuto de herói. Compreende-se assim que só a fama e a glória podem selar e fazer brilhar o acto heróico. A fama e a glória, porém, só se atingem mediante a realização dos mais nobres actos, a que só os melhores, os *aristoi*, podem aspirar. A esse conjunto de qualidades e de actos mediante os quais se alcança a excelência da nobreza designa-se *arete*, ἀρετή, a característica que faz de alguém um nobre, um *aristos*. Fama e glória erguem-se a partir da realização da *arete*, na ausência da qual nem o renome é alcançado, nem a identidade heróica é conseguida. Qual então o perfil da *arete*, dessa “virtude” ou dessa “excelência” mediante a qual a realização suprema do homem homérica é cumprida?

No centro da mundividência homérica está uma dupla, e talvez paradoxal, aceitação a partir da qual a vida se tece. Por um lado, a ideia de que a vida é breve, efémera (ἐφ’ ἡμέρας, “que dura um dia”), de que as asas negras da morte, em certa alvorada, no esplendor de algum meio-dia, ou em qualquer tarde, virão inevitavelmente cobrir os olhos com o seu véu negro e condenarão o mortal ao inevitável sono de bronze. Essa vocação para a morte revela a vulnerabilidade, a fragilidade da condição de mortais, à mercê de potências que o superam; precário desenho sobre areia construído, “sonho de

uma sombra¹⁴, assim é o homem. Talvez ainda na amável flor da juventude, ou cedo ou tarde, a morte cobrirá o guerreiro e a sua pálida sombra emigrará para o negro reino de Hades, onde a luz do Sol se esconde e as “almas” deambulam como pálidas imagens sem densidade nem força, nem ânimo.¹⁵ Por outro lado, e coincidentemente a esta aguçada consciência da fugacidade da vida e da eminente presença da morte, o herói homérico procura lançar o seu gesto tão longe quanto as suas forças e a sua alma o permitam, procura cantar a vida, o sol, o mar e o sal, a terra que alimenta os mortais com tanta intensidade quanto a sua voz permita, procura afirmar-se no feito e na palavra com quanta nobreza consiga, e nisso consistirá a vida gloriosa, a *vida bela* e a *bela morte*, que os poetas lembrarão e a Fama consagrará, atirando para a imortalidade aquele que para as cinzas nasceu.¹⁶ Compreende-se assim que a *paideia* homérica consiste na emulação destes heróicos modelos, por todos reconhecidos como *exempla* das “qualidades” da ἀρετή dos ἀριστοί, da *excelência dos melhores*. Não é possível desenvolver em pormenor as múltiplas facetas desta *arete* objecto da *paideia*, mas dois traços fundamentais, com larga projecção nos séculos vindouros devem ser apontados: o gesto e a palavra, isto é, o feito extraordinário (neste contexto, predominantemente guerreiro), realizado mediante uma superior coragem, uma notável destreza física, uma elevada ousadia, e a capacidade de fazer discursos, de organizar o *logos*, e de com ele pensar o mundo e a vida.

(...) σοὶ δέ μ' ἔπεμπε γέρων ἱππηλάτα Πηλεὺς
 ἤματι τῷ ὅτε σ' ἐκ Φθίης Ἀγαμέμνωνι πέμπε
 νήπιον, οὐπω εἰδόθ' ὁμοίου πολέμοιο,
 οὐδ' ἀγορέων, ἵνα τ' ἄνδρες ἀριπρεπέες τελέθουσι.
 τοῦνεκά με προέηκε διδασκέμεναι τάδε πάντα,
 μύθων τε ρήτηρ' ἔμεναι πρηκτῆρα τε ἔργων.

(...) contigo me enviou o velho cavaleiro Peleu
 naquele dia em que, da Ftia, te enviou a Agamémnon,
 criança ainda, nada sabias da guerra entre iguais,
 nem das assembleias, onde os homens se fazem gloriosos.
 Por isso me mandou ele, para que te ensinasse tudo isto,
 a proferir discursos e a realizar nobres feitos.¹⁷

Embora outros se pudessem citar, este texto é elucidativo quanto aos ideais heróicos e quanto ao modo como a sociedade homérica entende a educação, a *paideia*. O texto ganha ainda mais sentido se o contextualizarmos: Aquiles, imerso na cólera funesta em que o insulto de Agamémnon o mergulhou, insulto público, proferido na assembleia, que, como tal, comprometeu o seu estatuto de herói (a excentricidade do homem homérico a que antes me referia), retirou-se da batalha, de coração negro como a noite, para que

os gregos, perante o avanço e o sucesso dos guerreiros troianos, sentissem o peso da sua ausência. Ameaçado pelas divindades da morte, à beira da derrota, Agamémnon envia uma embaixada ao filho de Peleu, concedendo-lhe inúmeras riquezas e pedindo-lhe que regresse à batalha. Ferido na honra, Aquiles resiste. É então que Fénix, o educador de Aquiles, pronuncia estas exemplares palavras. É, pois, claro que o ideal homérico - a *arete* - se ergue sobre dois pilares fundamentais, a palavra e o gesto, mensageiros da glória desejada. A *paideia*, conseqüentemente, consiste na mostraçãõ e afirmação deste "ideal" e em todo o trabalho de *cultivo* e de exortação à sua superior realização. Mais do que demorar-me na caracterização do conteúdo desta noção de *paideia*, parece-me importante realçar o vínculo existente entre a "ideia", a aspiração ao *melhor*, à realização suprema, e a educação. O acto de educar vincula sempre e inevitavelmente o homem à aspiração da realização superior de si próprio, e nisto, poderíamos dizer, consiste a marca mais profunda da sua vocação épica. Mais do que adaptar-se, mais do que qualquer benefício material, é essa aspiração ao longínquo, ao *melhor* e ao mais *belo*, no polo oposto à banalidade, é aí, nesse solo, na marca da ferida da nossa finitude e da nossa fragilidade, que germina e floresce a cultura, a educação, a *paideia*. Tal facto permite-nos compreender a "solaridade" que envolve os poemas homéricos quer quanto à natureza dos deuses olímpicos - magníficos, belos e luminosos, semelhantes aos homens, mas imortais -, quer quanto à organização social e política - é sobre os *aristoi*, os melhores, que assenta a ordem social -, quer quanto à concepção do homem - incerto e precário sopro, mas cuja confiança e aspiração o leva a tentar tocar os céus, glorioso destino, ainda que falhado. Este é o contexto que nos permite compreender a importância do adjectivo, do *adiectiuus*, do "que se junta", do "que se lança com", uma vez que a simples enunciação do substantivo não permite que a grandeza do objecto ou do acto transpareça. No mundo homérico, a cítara não é apenas uma cítara, mas a *bela* cítara, entalhada em prata ou em ouro, e a melodia é a *doce* melodia e as palavras são *aladas*, e as vestes são *brancas* e *perfumadas*, e as armas são bem esculpidas, e a dor é negra e a morte é o brônzeo sono e o homem é nobre e grandioso é o seu gesto.

A *paideia* homérica esteve sempre presente na cultura grega, por identificação, por contraste, sobretudo mediante transfigurações. Na época arcaica (séculos VII e VI a.C.) manteve uma apreciável presença como *exemplum*, e por isso um poder e uma influência apreciáveis. A arte grega arcaica, especialmente a escultura, expressa claramente a dimensão luminosa da mundividência homérica; a clareza das linhas que delimitam a figura dos *kouroi*,¹⁸ o sorriso que lhe atravessa os lábios, nítido, simultaneamente sereno e entusiasmado, banhado numa espécie de orvalho matinal, e que assinala uma harmonia com a vida, com o desejo do divino sobre os terríveis abismos da existência, correspondente a um primaveril acordo com a natureza, com o mar e com o trigo, com a terra que alimenta os homens e com o desejo

de imortalidade que só nos olímpicos encontra resposta, tudo isto expressa a clara vocação do guerreiro homérico, a *arete* que o anima, a demanda pela glória e pela imortalidade na memória dos vindouros, forma segunda e derivada da imortalidade pelos deuses fruída, mas a única com que os mortais podem sonhar. Se mais uma vez dermos crédito à voz da poesia que tão intuitivamente pode tocar a verdade da *paideia* homérica e da arte por ela consentida, olhemos as palavras de Sophia¹⁹:

“Pois o Kouros é didáctico: ensina um projecto moral. O corpo educado por uma cultura que é a cultura do corpo e do pensamento ensina uma atitude no lugar e no tempo da vida. Ensina a «areté», a cultura da possibilidade humana que Homero celebra.”

No final do século VI a.C., e, sobretudo, no séc. V, com o desenvolvimento do modelo da cidade-estado, com os efeitos da colonização grega por todo o mediterrâneo, com as decisivas lutas políticas então ocorridas, e que em Atenas conduziram à queda da tirania dos Pisistrátidas e ao triunfo do regime democrático, o paradigma da *paideia* homérica mostrou-se incapaz de responder às novas questões, às novas aspirações, à nova situação política e existencial. A crise então ocorrida, crise profunda e de largas proporções, decisiva para o futuro da cultura, acompanhou a ascensão e o apogeu de Atenas e manifestou-se privilegiadamente em duas áreas: no teatro e na filosofia.

Nietzsche, com a fina argúcia que caracteriza as suas análises, compreendeu bem que o nascimento da filosofia coincide com o surgimento do teatro grego, realidades que não podem ser separadas na sua génese.²⁰ O teatro, comédia e tragédia, constituíram o lugar por excelência para a encenação pública da “crise” da *polis*, da exigência de uma nova *paideia*, de uma nova educação, e da construção de um novo ideal que reflectisse os novos contornos da cidade e da vida política e os novos ideais da cidadania. Mais antiga, a tragédia, cuja origem data de 534 a.C.²¹ quando foi representada a primeira tragédia da autoria de um tal Téspis, nome para nós envolvido em bruma, foi a privilegiada herdeira da tradição épica e o vínculo que a une à epopeia é evidente não apenas no recurso aos temas do passado lendário, como também ao sopro heróico que atravessa os seus textos, as suas representações. Há, no entanto, uma alteração de perspectiva: o passado heróico e os grandes temas que percorrem Homero – o poder dos deuses e do destino, a relação dos homens com as forças que o superam, a liberdade e a fragilidade dos mortais, a aspiração heróica – são agora equacionados, *traduzidos*, a partir da perspectiva do cidadão do século V e como tal “provocados” a partir de novos questionamentos, perplexidades e aspirações. Uma consciência reflexiva distancia-se e pensa a acção dos heróis, da sua relação com os deuses e o ideal de *paideia* que os anima. Nos poemas homéricos, o herói age, nos textos trágicos o herói vê-se agindo²² e o espectador é integrado nessa *re-flexão*. A situação política

de Atenas nas primeiras décadas do século V a.C. vem ainda aumentar a importância das representações da tragédia. A vitória sobre os Persas, em 490, em Maratona, e sobretudo a vitória na batalha de Salamina, em 480, batalha que garantiu aos Gregos a sua autonomia política, cultural e espiritual, atirou Atenas para o lugar cimeiro entre as cidades gregas, cabeça de um império marítimo que a Liga de Delos veio consolidar. Esta Liga, fundada com a intenção de reunir fundos e prevenir uma eventual nova invasão dos Persas, englobava parte significativa das cidades gregas, sobretudo aquelas que se situavam no seio do mar Egeu. Embora, em princípio, as múltiplas cidades-estado fossem consideradas iguais, a hegemonia de Atenas era inquestionável, de tal modo que chegou a punir severamente qualquer indício de sedição por parte dos estados aliados – assim se comportava a talassocracia ateniense.²³ As representações das tragédias, integradas nas celebrações das Grandes Dionísias, promoviam a reunião de todos os cidadãos, ocasião rara e propícia à discussão dos assuntos centrais à comunidade, nos quais todos, de acordo com o novo regime democrático, deviam participar. Entre outras, duas cerimónias mostram bem o significado político destas festividades e envolvimento da comunidade. Uma era a parada dos efebos: os órfãos, cujos pais tinham morrido na guerra combatendo por Atenas e conseqüentemente tinham sido criados e educados a expensas do estado, juravam lealdade à cidade, dispendo-se a lutar e a morrer por ela, a exemplo de seus pais. Outra era a cerimónia da entrega dos tributos pelos embaixadores das cidades aliadas. Tendo sido transferida para Atenas a guarda dos fundos reunidos pela Liga de Delos, os embaixadores dos estados que dela faziam parte entregavam, também no teatro e perante a assistência dos cidadãos e de estrangeiros, os tributos devidos por cada uma das cidades aliadas. É evidente que todas estas ocasiões serviam para alimentar e mostrar a força política e cultural de Atenas. Neste sentido, não é possível compreender a tragédia grega sem esta dimensão política. Sublinhe-se, porém, que por “política” entende-se não a luta partidária, nem as estratégias para ganhar o poder, mas a discussão acerca do ideal de homem e de vida colectiva que deve ser seguido pela cidade, discussão que diz respeito a todos os cidadãos e que implica uma concepção do que é o homem e da educação, da *paideia* que lhe é adequada. Por todas estas razões esteve o teatro no centro da crise de reconfiguração do mundo e do homem que caracterizou o século de Péricles.

É, porém, a filosofia que melhor reflecte a fractura ocorrida neste tempo, resultante da crise gigantesca e para nós difícil de imaginar que colocou em causa o legado da tradição, a ordem político-social e, como tal, os fundamentos da sociedade e o modelo de educação, de *paideia*, que lhe estava associado. A poesia arcaica reflecte já a mudança relativamente aos ideais homéricos, ora sobre a forma de uma fina ironia relativamente a antigos modelos de comportamento, ora sobre a forma de uma expressão desencantada perante os novos tempos e o modo como os antigos valores se vão corrompendo.

Arquíloco, poeta da cidade de Paros, que viveu no século VII a.C., autor de bem conhecidas elegias, desenha-nos com vivacidade uma das facetas dessa nova e complexa sensibilidade que começa a irromper:

ἀσπίδι μὲν Σαίων τις ἀγάλλεται, ἦν παρὰ θάμνωι
ἔντος ἀμώμητον, κάλλιπον οὐκ ἐθέλων·
ψυχὴν δ' ἐξεσάωσα. τί μοι μέλει ἀσπίς ἐκείνη;
ἔρρέτω· ἐξαὔτις κτήσομαι οὐκακίω.

Algun Saio se ufana agora com o meu escudo, arma excelente,
Que deixei ficar, bem contra a vontade, num matagal.
Mas salvei a vida. Que me importa aquele escudo?
Deixá-lo! Hei-de comprar outro que não seja pior.²⁴

Embora não se possa generalizar a todo o mundo grego, vasto e diverso, o afastamento relativamente ao ideal heróico é bem significativo da chegada de uma nova época, marcada por outros anseios. À “bela morte” da poesia homérica, ao herói nobre e belo que no esplendor da juventude a negra morte vem ceifar a sua força viril, afirmando-o contudo na dimensão suprema da sua *arete*, sucede-se agora a visão mais prosaica daquele que, mesmo perdendo o escudo, salvou a “vidinha”. A imagem é ainda mais significativa se nos recordamos do dito espartano: ou com o escudo, ou sobre o escudo, indicando que o soldado espartano ou regressava vivo e vitorioso da batalha, e portanto com o escudo, ou regressava morto, mas glorioso, sobre o escudo.²⁵ A compra do escudo, sinal da submissão do aspecto simbólico ao aspecto mercantil, aponta para a ascensão de uma classe de mercadores que, beneficiando do comércio entre as cidades e as colónias, ganhará maior estatuto, nomeadamente em Atenas. Nas colónias da Ásia menor, esta actividade comercial estará ligada à ideia de *otium*²⁶, condição possibilitante do próprio surgimento da filosofia. Em outro contexto, a obra de Teógnis de Mégara (séculos VI - V a.C.) faz ecoar o desencanto da antiga aristocracia, ultrapassada pelos tempos e pelos costumes, olhando melancólica a chegada de uma nova sociedade, privada dos antigos valores e, por isso, a seus olhos decadente. Eis um exemplo²⁷:

Χρήματα γὰρ τιμῶσι· καὶ ἐκ κακοῦ ἐσθλὸς ἔγνημεν
καὶ κακὸς ἐξ ἀγαθοῦ· πλοῦτος ἔμειξε γένος.
οὔτω μὴ θαύμαζε γένος, Πολυπαΐδη, ἀστῶν
μαυροῦσθαι· σὺν γὰρ μίσγεται ἐσθλὰ κακοῖς.

“Prestam culto ao dinheiro: o nobre desposa a filha do vilão,
E o vilão a do nobre; a riqueza mistura a raça.
Não te admires, Polipaides, de que feneça a linhagem
Dos nossos concidadãos: o bom está a unir-se ao mau.

Do ponto de vista da *paideia*, a crise anunciada da tradição eclode vigorosamente com o aparecimento dos sofistas, esses sábios itinerantes que a troco de dinheiro ensinavam todos, particularmente os jovens, que vinham ao seu encontro. O movimento sofista constitui a resposta às novas exigências do espírito e apresenta-se propondo uma nova educação, uma nova *paideia*, a ἐν + κύκλιος + παιδεία, a *en-ciclo-pédia*, isto é, uma vasta acumulação de saberes, suportada mais numa memória quantitativa do que na orientação da inteligência, mas que pudesse responder mais eficazmente às novas inquietações e aos condicionalismos político-sociais. Sem disrupção relativamente à *paideia* homérica, que, como vimos, atribuía já grande relevo ao discurso, não espanta que a educação sofística outorgasse à retórica o estatuto da maior relevância. Com o advento da democracia, que consagrava a participação de qualquer cidadão no governo dos negócios públicos, o ideal da guerra heróica, de que a seu modo o combate entre Aquiles e Heitor, com a luminosidade e a obscuridade que o caracterizam, constituía exemplo paradigmático, transferira-se do campo de batalha para a assembleia, lugar do conflito, das lutas e das grandes decisões. O combate heróico fazia-se agora pela palavra lançada, pelo poder do raciocínio e da persuasão, versão cidadina, “civilizada” e transfigurada do épico e nobre combate entre os guerreiros. E se na luta com as armas havia excessos e distorções – como o ilustra a cólera funesta de Aquiles²⁸ – também o iluminativo poder da palavra podia aviltar-se em sombria instrumentalização, manipulação, demagogia. A partir destes supostos, compreende-se a atenção dada pelos sofistas não apenas ao encadeamento dos raciocínios e ao triunfo argumentativo, mas a todos os componentes da arte de discursar²⁹. Tornar o mais forte o mais fraco discurso (τὸν ἥττω λόγον κρείττω ποιῶν), isto é, ainda que negligenciando a verdade material, tornar a causa em argumento vencedor, triunfador nas assembleias, tornou-se o emblema do ideário sofista. Mau grado a imagem negativa, certamente não injusta, que Platão deles transmitiu, convém sublinhar o contributo do movimento sofista para o desenvolvimento da lógica que se viria a materializar no *Organon* aristotélico, o “instrumento” para toda a ciência, para toda a ἐπιστήμη.

Talvez paradoxalmente, mas nem por isso menos compreensível, aquele que viria a ser, de acordo com a tradição, o grande crítico dos sofistas, Sócrates, passou para muitos dos seus compatriotas como um dos elementos, e dos mais notáveis, desse movimento. O hábito de questionar, o modo de interrogar e ainda a mensagem radicalmente nova de que era portador ajudaram a este equívoco entendimento. O mais célebre exemplo desta interpretação é-nos apresentado na célebre comédia *As Nuvens*, de Aristófanes, na qual Sócrates, eminente figura de escola, do *frontistério*, isto é, do “pensadoiro”, aparece baloiçando num cesto, enquanto perscruta os céus – outros farejando a terra, sondam o Érebo e o Tártaro (v. 192). A esta ridícula encenação, junta-se ainda a irrelevância dos assuntos tratados como coisa séria – o salto da pulga (vv. 141 ss) – e, sobretudo, a aplicação e o resultado da nova educação sofística.

O centro da acção reside na relação entre pai, Estrepsíades, e filho, Fidípides; aquele, cravado de dívidas, pretende que o filho frequente a *escola* dos novos sábios, os “medito-pensadores”³⁰, os μεριμνοφρονησταιί, para que, aprendendo a discorrer mediante o recurso ao pensamento justo e ao pensamento injusto, possa encontrar expedientes para não pagar as dívidas. Perante a recusa deste, é o próprio Estrepsíades que vai frequentar a *escola*, mas os resultados são decepcionantes e perturbadores. A intenção de manipular os factos a seu favor, mediante a pertizagem de uma triunfante construção retórica que, fazendo uso do raciocínio justo e do raciocínio injusto, apenas tem como finalidade libertar-se das dívidas, acaba porém em cenas pouco edificantes, com o filho a bater no pai e este a lançar o fogo à escola. É evidente a desconfiança, a crítica e a malícia com que a pena do comediógrafo trata a nova educação posta em acção pelos sofistas. A decadência moral, a perda dos antigos valores que tinham feito a glória da geração de Maratona e Salamina,³¹ a degenerescência da juventude, agora mais interessada no conforto e no prazer do que no esforço e no mérito, constituem, aos olhos de Aristófanes, o solo a partir do qual cresce esta nova *paideia*. Além disso, a perda da autoridade da figura paterna, aqui sovado e desprezado, é bem significativa do fosso cavado entre dois mundos³². Para a nossa questão, importa salientar o que hoje se poderia designar por “conflito de gerações”, sinónimo de uma crise da tradição, tema que atravessa toda a comédia. No fundo, com toda a complexidade nela implicada, estamos perante a mutação de uma antiga *paideia*, de uma antiga educação, em uma nova *paideia*, uma nova educação. E esta alteração é de tal modo profunda que é até difícil de ser totalmente apreendida.

Sabemos o quanto o testemunho de Platão, imortalizado na *Apologia de Sócrates*, presumível reprodução do julgamento de Sócrates no tribunal dos Heliastas, mudou o perfil da herança socrática e praticamente apagou o desenho aristofânico do comportamento e do pensamento de Sócrates. Este, a partir dos textos platónicos, erguer-se-á como o *filó-sofo*, o que procura o saber e não como aquele que o possui, e a ascese e o despojamento implicados no “conhece-te a ti próprio”, no γνώθι σεαυτῶν, - que não é obviamente de cariz psicológico - opor-se-á à ostentação de um fátuo saber que incha, mas não edifica. O entendimento do que é a memória, do que significa “aprender”, a crítica severa às finalidades pragmáticas da retórica, seja no triunfo político, seja na aclamação social, tudo isso constituirá matéria de cabal distinção entre Sócrates e os sofistas, entre o filósofo e os “sábios”. Confundido ou não com um sofista, o julgamento e a condenação de Sócrates ilustram a crise e de algum modo o terror que acompanhou este conflito, esta polémica. Da queixa apresentada por Meleto e Anito, personagens insignificantes mas que dão corpo à vivida inquietação intelectual, social e existencial, constam duas acusações fundamentais: descreer nos deuses da cidade e corromper a juventude. O alcance destas acusações implanta-se no cerne da tradição e da sua validade, na radical alteração de atitude e de cosmovisão e no equilíbrio sócio-político. Com

razão um inquieto estremecimento atravessa a acusação. Descrer nos deuses da cidade, versão que Aristófanês comicamente divulgara (vv. 365ss³³; 804ss), significa problematizar os fundamentos, ainda que impensados, morais e políticos da sociedade, expor a sociedade a perguntas que fazem estremecer os seus alicerces; corromper a juventude consiste no malicioso acto de denegrir o passado e afastar o presente das suas raízes, orientando os jovens para um horizonte de ruptura com a tradição, comprometendo a harmonia e, no limite, a própria sobrevivência do grupo social. A ironia de Sócrates no tribunal, mas sobretudo a radicalidade do questionamento, que implica a abertura a um diferente pensar, a uma nova fundamentação e a um diferente regime de vida, a sua fidelidade ao pensar filosófico - “enquanto eu tiver um sopro de vida, enquanto eu for capaz, podeis ter a certeza de que não deixarei de filosofar”³⁴ - e a sua recusa em fugir³⁵, não aceitando para si a figura do marginal exilado ou do revolucionário, mas persistindo em colocar-se sob o primado da razão, do λόγος, não permitem nem o esvaziamento, nem a ocultação da crise aí mesmo patenteada. A condenação de Sócrates corresponde ao estertor de uma mundividência ameaçada e assustada. E contudo a morte do filósofo é testemunho primeiro, aurora irreversível do triunfo da filosofia. E a luz de um novo entendimento da *paideia* anuncia-se nessa madrugada.

Se lermos o início da famosa “alegoria da caverna” de Platão, um dos mais conhecidos textos do mais importante herdeiro de Sócrates, compreenderemos de imediato a perspectiva e o alcance da metamorfose havida. Vejamos o texto³⁶:

Μετὰ ταῦτα δὴ, εἶπον, ἀπέικασον τοιοῦτῳ πάθει τὴν ἡμ
ετέραν φύσιν παιδείας τε περί καὶ ἀπαιδευσίας.

“Depois disto, continuei, imagina, a nossa natureza tendo em vista a educação (*paideia*) ou a falta de educação (*a-paideusia*), de acordo com a seguinte experiência.”

O que importa salientar desde logo é que o conteúdo do *mito da caverna*, que Platão explorará imediatamente a seguir, visa desenhar e compreender a nossa humana condição a partir de dois momentos antitéticos que delimitam a transformação que entre eles se opera. O estado, poderíamos dizer bárbaro, selvagem, “cego”, da *apaideusia*, da falta de “educação”, de “formação”, é o horizonte a partir do qual a *paideia*, enquanto “formação”, vai operar uma metamorfose. Neste sentido, como bem sublinhou M. Heidegger, na leitura da alegoria³⁷, a tónica deve estar não na caracterização estática dos diversos planos de realidade e de conhecimento, mas na dimensão dinâmica que os percorre e que envolve a passagem da obscuridade da caverna à manifesta luminosidade da luz solar e também o inverso, alegoricamente representado pelo regresso do prisioneiro à caverna, a passagem da luminosidade solar à cavernosa obscuridade. Seria grave erro considerar estes dois planos (vulgarmente

designados “mundos”) como planos estanques. Não é aqui momento oportuno para comentar a alegoria da caverna³⁸, mas importa salientar alguns traços fundamentais da “educação” que corresponde à mudança da *apaideusia* para uma *paideia*. A ideia de “formação” que aqui está implícita corresponde, em termos alegóricos, a uma conversão radical do olhar, que, da anestesiante e dormente divagação sobre as sombras projectadas, se desloca agora para a entrada – e também saída – da caverna, mudança radical da orientação do olhar agora dirigido para esse momento e lugar onde, talvez tragicamente mas certamente de uma forma libertadora, obscuridade e luminosidade se cruzam e interpenetram. A mudança da orientação do olhar das sombras para os objectos, isto é, das coisas sensíveis (τὰ ὄρατά) para as coisas inteligíveis (τὰ νοητά) corresponde a uma transfiguração pela *paideia* concedida. Olhar em direcção àquilo que é, em direcção às Ideias, Formas ou Paradigmas (Ἰδέα, Μόρφη, Παράδειγμα) eternas e sempre idênticas a si próprias, não sujeitas ao tempo e à corrupção, significa demandar uma *con-formação* com o real, que corresponde a uma implícita hierarquia dos diversos planos antropológicos e gnosiológicos. Nesta *con-formação* às Ideias e em particular à Ideia de Bem, τὸ ἀγαθόν, condição de possibilidade do *ser* das Ideias, da sua harmonia e do seu conhecimento – e consequentemente da percepção das coisas sensíveis, de que aquelas são unificador arquétipo – consiste a suprema pedagogia e a única fecunda, não ilusória e efectivamente libertadora. A libertação não consiste no maniqueísta repúdio da sensibilidade, na patológica recusa das sombras, mas na integração destas na mais completa ordem do real. O estatuto do prisioneiro não dependia tanto da sua presença na caverna mas da incompreensão de que aquilo que na obscura caverna se projectava era apenas o fulgor mínimo da intensa luminosidade das Ideias pelo Bem concedida. Ao compreender o fugaz e o efémero, mau grado as múltiplas e confortáveis seduções de que as enganadoras vozes das cavernosas sereias se podem revestir, apenas como coisa efémera e fugaz, na dependência dos princípios dinâmicos que são as Ideias, o prisioneiro liberta-se de toda a caverna possível porque o seu estatuto de prisioneiro consistia justamente no equivocado juízo segundo o qual as *sombras* eram os *objectos*. Contemplar as Ideias, comungar com o Bem, *ser* com o Bem, luminosidade manifesta no mais pálido traço de realidade, é o único critério de vida, o regime de uma existência sábia, afastada das grilhetas da erudição estéril e assignificativa. A arte, não entendida como os devaneios de uma sensibilidade empolada e desorientada, mas enquadrada nesta suprema demanda como poética de uma aspiração primeira, coloca-nos no pórtico dessa contemplação ígnea, viagem criativa para o princípio inteiro da realidade. Só é Belo o que é Bom. Compreende-se assim a crítica de Platão à poesia dramática, à tragédia e à comédia.³⁹

Se vista em paralelo com a concepção homérica, é óbvia a substancial diferença entre a *paideia* homérica e a *paideia* filosófica. Há, porém, uma constante: o entendimento de que a educação, a παιδεία, traz implícita a mais radical

das exigência, a ferida pensada e vivida de que o homem é um ser a realizar-se. Se é no gesto heróico e na bela morte que o herói homérico se cumpre, generosa disponibilidade para, a seu modo, se ganhar perdendo-se,⁴⁰ uma análoga exigência, não isenta de heroísmo, se encontra na demanda filosófica, expressa agora no ascético e metamorfoseado “aprender a morrer”⁴¹, sobretudo não no sentido biológico, mas nesse outro sentido mais radical de morrer para as ilusões, doces enganos que zelosa e dissimuladamente guardamos e alimentamos nos becos mais recônditos do coração e do pensamento. E se para isso não são necessários a lança, o escudo e o elmo, é todavia necessária a força de Atena, força viril da inteligência que nasce armada da cabeça de Zeus. Há, pois, uma continuidade entre Homero e Platão, entre a aurora da Grécia e a Grécia clássica, continuidade sobre a qual se ergueu a *paideia* na cultura ocidental. Do heróico sopro homérico, que se oferece à fama e à glória mediante a *arete*, à platónica demanda filosófica, que intenta uma transfigurante conformação com o Bem porque *conhecer* o Bem é ser Bom, bem como à ciceroniana *cultura* do espírito, no seio da qual se procura que cada um se conduza à radical humanidade de si próprio, um traço enérgico, persistente e inegociável permanece: a aspiração de que o homem se construa, se realize na plenitude do seu ser. E em nenhum momento se confunde essa “causa final”, isso que orienta e à cultura escapa, com a própria cultura, árduo trabalho de escultor também de si próprio que o visa tanger e tocar.

O cristianismo não alterou esta compreensão da *paideia*, da cultura. Não desvalorizando o diálogo com o mundo, palavra tecida e alimentada na interpretação dos sinais dos tempos, o cristianismo não esquece a radical tensão que o anima, tensão entre a cidade terrena e a cidade celeste, entre o Reino de Deus que já agora se mostra e anuncia e a plenitude escatológica, tensão que se determina na diferença entre *estar* no mundo e *ser* do mundo: “Se o mundo vos odeia, reparai que, antes que a vós, me odiou a mim. Se viésseis do mundo, o mundo amaria o que é seu; mas, como não vindes do mundo, pois fui Eu que vos escolhi do meio do mundo, por isso é que o mundo vos odeia.”⁴² A primazia *disso* que à cultura escapa porque escapa ao mundo determina o entendimento e o sentido da arte. O naufrágio *daquele* princípio, magnificamente ilustrado na notícia da “morte de Deus”, coincide com as posições metafísicas de Schopenhauer, de acordo com o qual a realidade é indiferente às categorias de bem e de mal e a vida apenas se justifica como um fenómeno estético, ou na imagem de Nietzsche como um fogo que se apaga e se acende. A autonomia da *questão estética*⁴³ faz implodir a antiga harmonia e na notícia da “morte de Deus” forja-se uma nova alma, uma nova relação entre *paideia* e *arte*.

Desde então uma diferente música ecoa.

Notas

¹ Sobre a etimologia de τέχνη, veja-se Pierre Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Histoire des Mots*, Paris, Éd. Klincksieck, 1968, s.u. τέχνη.

² Cf. *Odisseia*, VIII, 286.

³ É com correntes “fabricadas com arte” (τεχνήεντες) que Hefesto surpreende em subtil armadilha os amores entre Ares e Afrodite. Cf. *Od.*, VIII, 297. O termo pode ser aplicado igualmente aos mortais, por exemplo, às mulheres que têm a arte de bem tecer. Cf. *Odisseia*, VII, 109-110.

⁴ Cf. *Iliada*, XVIII, 478-613.

⁵ Facilmente se compreende a diferença de significado entre este uso etimológico ou original do termo e o uso corrente que remete frequentemente para o uso mecânico, automático e impensado da inteligência tendo em vista a obtenção de um resultado útil.

⁶ É esse o papel dos aedos na *Odisseia*, Demódoco no reino dos Feaces (*Od.*, VIII, 537ss) e Fêmio em Ítaca. Se, depois de se vingar sobre os pretendentes, matando-os, Ulisses poupa Fêmio, a razão está no facto de não pretender calar a voz que imortalizará os seus feitos (*Od.*, XXII, 330ss).

⁷ Etimologicamente o termo compreende-se a partir da raiz λαθ- ou ληθ- que significa “esconder”, “ocultar”, presente em λαιθάνω, que significa esconder, cobrir (também esquecer), acompanhada do α- privativo. Este sentido permanece presente no latim *lateo* e no português “latente”.

⁸ “De dedos róseos” é o epíteto da Aurora já usado em Homero. Cf., por exemplo *Od.* XII, 8.

⁹ Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, *O Nu na Antiguidade Clássica*, Lisboa, s/d, Portugal, p.11.

¹⁰ Cf. Heraclito, DL, 8, 6. Também o verbo τεχνάομαι, “fazer com arte”, pode assumir o significado de “ludibriar”.

¹¹ Só deficientemente se pode utilizar no contexto grego os termos “valor” e “valores”, uma vez que a filosofia incidirá sobre a demanda do *logos*, da ordem inteligível, não entendida propriamente como um valor, isto é, como algo que vale a partir de uma perspectiva avaliadora.

¹² Cf. Tucídides, *História da Guerra do Peloponeso*, II, 41, 1 ss.

¹³ Cícero, *Tusculanae Disputationes*, II, 13.

¹⁴ Píndaro, *VIIIª Ode Pítica*, 95 ss: “Que somos nós? Que não somos? / Sonho de uma sombra é o homem.”

¹⁵ De acordo com as concepções religiosas do homem homérico, ao morrer, a alma – entendida como uma sombra sem consistência, espécie de negro negativo de fotografia – emigra para o reino de Hades, onde a espera uma sorte miserável e triste.

¹⁶ Sobre o tema do heroísmo e da “bela morte”, apesar da bibliografia ser vastíssima, refiro o texto de Jean-Pierre Vernant, *L’individue, la mort, l’amour*, Paris, Gallimard, 1989, sobretudo pp. 7-79. Inesquecíveis são os ensaios de C. Bowra, *The Greek Experience*, London, 1957, e de Jasper Griffin, *Homero on life and death*, Oxford, Clarendon Press, 1983. Sobre Homero, veja-se ainda Douglas L. Cairns (Ed.), *Oxford Readings in Homer’s Iliad*, London, 2001; “Homere”, *Europe*, n.º 865, Mai 2001; Robert Fowler, *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, 2004. Sobre a *paideia* na Grécia, ver a obra clássica de Werner Jäger, *Paideia*, Lisboa, Editorial Aster, s/d.

¹⁷ Cf. *Iliada*, IX, 438-443.

¹⁸ O *kouros* é uma figura típica do período arcaico da escultura grega, que representa um jovem nu, em pé, de longos cabelos e um típico sorriso nos lábios.

¹⁹ Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, *Op. cit.*, p. 27. Encontramos nestas páginas de Sophia, inúmeras expressões que denotam uma profunda compreensão poética da arte grega deste período.

Indico apenas mais um exemplo: “Na imagem do homem jovem o artista tenta convocar a juventude do inicial, a inteireza do primeiro instante, a vitalidade intacta e nua do primeiro dia.” (p. 32)

²⁰ Ver Friedrich Nietzsche, *La naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*, trad. par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1938.

²¹ A tragédia, de acordo com a *Poética* de Aristóteles, teve origem no ditirambo dionisiaco, canto coral em honra do deus Dioniso, quando do coro se emancipou um dos coreutas, criando a possibilidade de um diálogo dramático entre este elemento, o protagonista, e o coro. Com o tempo emanciparam-se ainda mais dois elementos do coro, o deuteragonista e o tritagonista. As primeiras décadas das representações dramáticas continuam para nós pouco conhecidas.

²² É o caso modelar da personagem Ulisses na tragédia *Ájax*, de Sófocles. Enlouquecido por Atena, confundido no comportamento, *Ájax* mata inocentes carneiros julgando estar a derrotar os Atridas por quem nutre ódio grande e sobre os quais deseja exercer vingança. A deusa chama Ulisses e faz com que ele observe distanciadamente a desgraça que se abateu sobre *Ájax*. Ulisses é assim a privilegiada testemunha do poder dos deuses sobre os homens e naquele outro herói grego pode *re-reflectir* a sua própria condição de mortal. Cf. Sófocles, *Ájax*, 1, ss.

²³ Basta referir o célebre exemplo da cidade de Melos e o assassinato dos Mélios. Cf. Tucídides, *História da Guerra do Peloponeso*, V, 84ss.

²⁴ Cf. Frag. 6 Diehl. Outros fragmentos há muito significativos: “Não gosto de um general alto, nem de pernas bem abertas, / nem orgulhoso com os anéis do seu cabelo, nem barbeado. / Para mim, quero um que seja pequeno e de pernas tortas, / que mexa os pés com firmeza, e cheio de coragem.” (frag. 60 Diehl). As traduções são de Maria Helena da Rocha Pereira, *Hélade*, Coimbra, 1995, 6ª ed., pp. 96-97.

²⁵ Em Esparta, o ideal do heroísmo guerreiro estava particularmente vivo em virtude da política belicista do regime oligárquico de que a guerra da Messénia é exemplo ilustrativo. Há, contudo, relativamente aos poemas homéricos uma alteração decisiva: o guerreiro já não age em nome de uma glória individual – de resto, os combates já não são individuais, mas integrados em falanges –, mas em prol da cidade. Tirteu, o único grande poeta de Esparta, bem mais conhecida pelo mérito dos seus militares e pela sua educação *espartana*, bem o mostra nas suas elegias.

²⁶ Os afazeres comerciais rapidamente evoluíram para o negócio, o *nec + otium*.

²⁷ Teógnis, I, 189-192. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira, *op.cit.*, p. 140.

²⁸ A cólera funesta de Aquiles apresenta momentos de uma crueldade extrema. As cenas de violência na batalha junto ao rio e a não aceitação dos pedidos de súplica de Licão e Asteropeu (*Il.*, XXI, 34 ss), a cólera manifestada contra Heitor e as várias tentativas de mutilar o corpo de Heitor (*Il.*, XXII), actos tão excessivos que mereceram o repúdio dos deuses, são exemplos da ira indomável que compromete os próprios códigos guerreiros.

²⁹ O papel dos tribunais, consequência também do crescimento das querelas entre os cidadãos, não deve ser negligenciado, tendo promovido o desenvolvimento da retórica.

³⁰ Esta é a expressão, a meu ver bastante feliz, de Custódio Magueijo para traduzir o termo grego. Ver, Aristófanes, *As Nuvens*, edição bilingue com trad. de Custódio Magueijo, Lisboa, Inquérito, 1984, v. 102.

³¹ Maratona (490 a.C.) e Salamina (480 a.C.), e ainda Plateias (479 a.C.) designam as decisivas vitórias contra os Persas que asseguraram aos Gregos a independência relativamente ao poderoso império persa e consagraram o império marítimo ateniense.

³² A bibliografia sobre Sócrates e Sofistas é infindável. Integrando a comédia *As*

Nuvens na crise da tradição e na cisão entre pai e filho, ver Peter Sloterdijk, *Après nous le déluge*, trad. francesa de Olivier Mannoni, Paris, Payot, 2018, pp. 251-275.

³³ “Sócrates - Pois estas e só estas é que são divindades, tudo o resto não passa de conversa fiada.

Estrepsíades - mas... Então e Zeus... vejamos... c’um raio! Então Zeus Olímpico não é deus?

Sócrates - Qual Zeus nem meio Zeus!...

Não digas asneiras: pura e simplesmente Zeus não existe.”

Cf. Aristófanes, *As Nuvens*, edição bilingue com trad. de Custódio Magueijo, Lisboa, Inquérito, 1984, vv. 365-370.

³⁴ Cf. Platão, *Apologia de Sócrates*, 20d.

³⁵ A radicalidade e a natureza do questionamento socrático não permitem que a sua atitude seja confundida com o de um oponente político ou de um revolucionário, razão pela qual não pode aceitar a oferta de fuga que lhe foi apresentada. Ver Platão, *Críton*.

³⁶ Platão, *República*, 514 a.

³⁷ Ver Martin Heidegger, *Platons Lehre von der Wahrheit*, Berne, 1947.

³⁸ Carlos Silva, Enciclopédias Verbo, s.u. Caverna.

³⁹ A crítica de Platão à tragédia é de várias ordens: gnosiológica, antropológica, ética, pedagógica, teológica. Ver José Pedro Serra, *Pensar o trágico. Categorias da tragédia grega*, Lisboa, Abysmo, 2018, cap. III.

⁴⁰ O núcleo central da compreensão heróica da vida expressa-se modelarmente nestes versos da *Ilíada* (XII, 322-328):

“Meu amigo, se tendo fugido desta guerra pudéssemos / viver para sempre isentos da velhice e da morte, / nem eu combateria nas primeiras filas / nem te mandaria a ti para a guerra que dá glória aos homens. / Mas agora, dado que presidem os inumeráveis destinos / da morte de que nenhum homem pode fugir ou escapar, / avancemos e outorguemos a glória a outro, ou ele que no-la dê.”

⁴¹ Platão, *Fédon*...

⁴² Jo. 15, 18-20. Sobre a diferença entre ser do mundo e estar no mundo, integrada numa reflexão sobre a relação entre cristianismo e cultura, ver Carlos Henrique do Carmo Silva, “Visão cristã do homem num ambiente cultural secularizante”, *Communio*, n° 4, 1986, pp. 293-322; *Communio*, n° 5, 1986, pp. 452-472 (respectivamente parte I e parte II).

⁴³ Deve-se a Baumgarten, em 1750, com a obra inacabada *Aesthetica*, que tem como objecto a análise e a formação do gosto, a criação deste termo que provém do grego αἴσθησις - sensação ou sensibilidade.