

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS CLÁSSICAS**

Orlando Luiz de Araújo

O tema da felicidade no teatro de Sófocles

**São Paulo
2008**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS**

O tema da felicidade no teatro de Sófocles

Orlando Luiz de Araújo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras Clássicas.

Orientadora: Profa. Dra. Filomena Yoshie Hirata

**São Paulo
2008**

FOLHA DE APROVAÇÃO

Orlando Luiz de Araújo
O tema de felicidade no teatro de Sófocles

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Doutor.
Área de Concentração: Letras Clássicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ **Assinatura:** _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ **Assinatura:** _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ **Assinatura:** _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ **Assinatura:** _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ **Assinatura:** _____

**À memória da minha mãe.
Ao pai que sempre deixa a porta aberta, para que a felicidade entre.**

A Cássio, *psykhopompós*.

AGRADECIMENTOS

Eu endereço meus agradecimentos à profa. dra. Filomena Yoshie Hirata, que me orientou na pesquisa, pelos conselhos e encorajamentos ao longo do percurso.

Eu agradeço à banca de qualificação, o prof. Dr. Adriano Machado Ribeiro, bem como o prof. Dr. Christian Werner por suas sugestões, quando do exame de qualificação.

Este trabalho deve, também, muito ao prof. Eleazar Magalhães Teixeira, a quem devo meu interesse pela cultura grega, e à profa. Ana Maria César Pompeu, minha colega de departamento na Universidade Federal do Ceará (UFC).

Agradeço, igualmente, a todos que tiveram uma participação direta e indireta no trabalho, notadamente, a profa. dra. Emília Maria Farias Peixoto, primeira coordenadora do Projeto de Qualificação Interinstitucional (PQI).

Agradeço a todos os colegas do Departamento de Letras Estrangeiras da UFC, especialmente, aos colegas de PQI, Lourdes Bernardes, Francisco Edi e Inês Pinheiro.

Agradeço, ainda:

à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES-PQI), pelo incentivo financeiro;

aos membros do grupo de estudo sobre o teatro antigo da USP do qual participo;

aos Henriques, pelo outrora e pelo agora;

a todos os meus ex-alunos e, em especial, a Emiliano e Wilson;

aos amigos Aristides, Valmir, Cida, Cristina, Alessandra, Ivonete, Ilana, Vieira, Leo, Marli Warden, Cid, Inês Figueiró, Roberto, Nádia, Vera, Danilo, Astrid, Otacílio e Manuel, Arnaldo;

aos outros amigos que acompanharam mais de perto os dias da tese, Aristóteles, Carlos, Edson, Eliana, Glória e Wilma. A esta, agradeço também pela revisão gramatical do texto;

às amigas distantes Sônia, pelas duas décadas de conversas, idas e vindas, a Marinalva, pelos sonhos e projetos, e ao dileto Ghil Brandão pelo incentivo;

aos amigos de tão longe, que se tornaram tão perto, Jean-Claude, Emmanuel, Eddy e Jean-Yves, pelos livros e artigos enviados e pelo estímulo;

a Cássio Augusto Ferreira Mattar, pelos meio-dias das quartas-feiras;

a toda a minha família, em especial, a Teta, pela abnegação e pelos cuidados dispensados a mãe, enquanto estive ausente e a Noélia, pela atenção e disponibilidade para resolver os problemas práticos da vida.

**“Pourquoi je m’occupe de Sophocle.
Parce qu’il existe
des choses neuves très vieilles
et des choses vieilles toutes neuves.”**

Jean COCTEAU

RESUMO

ARAÚJO, O. L. O tema da felicidade no teatro de Sófocles. 2008. 231 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

O tema da felicidade é um tópico comum na história do pensamento humano. Na Antigüidade grega, a procura pela felicidade, *eudaimonía*, de viver é intensa e se torna assunto de tratados de poetas, historiadores e filósofos. O objeto da pesquisa é a felicidade no teatro de Sófocles. A investigação recai sobre quatro (*Ájax*, *Antígone*, *As Traquínias* e *Édipo Rei*) das sete tragédias que formam o *corpus* sofocliano. O trabalho está dividido em cinco capítulos dos quais o primeiro propõe uma abordagem acerca da felicidade nas obras literárias dos predecessores de Sófocles: Homero, Hesíodo, Safo, Baquilides, Heródoto e outros. A lista não é extensa, pois não se pretende dar conta de todos os autores que trataram do tema da felicidade no período arcaico, compreendendo os poemas homéricos, a poesia didática e a lírica, e início do clássico, historiadores e poetas trágicos, mas apenas estabelecer um ponto de partida para analisar a questão. Assim, muitos autores importantes, como Hipócrates, Teócrito, por exemplo, estão fora da lista. Os quatro capítulos seguintes tratam, propriamente, da felicidade na tragédia de Sófocles. A matéria é tratada, primeiramente, em *Ájax*. Seu herói homônimo, tendo recusado a ajuda divina, por acreditar demasiado em sua própria força, é pela divindade arruinado. Esta peça ensina que a felicidade se adquire por meio da moderação na ação dos homens, como se pode observar na representação que faz de Odisseu se contrapondo a *Ájax*. N' *As Traquínias*, analisada no segundo capítulo, felicidade tem a ver com casamento. Dejanira e Hércules, as duas personagens centrais do drama, apesar de casados, nunca se encontram e ambos são arrastados para a morte. A felicidade consiste, pois, na espera pelo marido, que Dejanira mantém, e na

celebração do triunfo de Hércules sobre os trabalhos realizados. Além disso, o final surpreendente no qual Hércules, tornando-se uma divindade, sobe ao Olimpo, é um símbolo de felicidade futura. O terceiro capítulo disserta sobre o conflito entre o Estado e a tradição religiosa aos quais Creonte e Antígone são fiéis. Leal, ao Estado, Creonte recusa enterrar Polinices, enquanto Antígone desafia as régias ordens e sepulta o irmão. Observa-se, em *Antígone*, a colisão entre duas forças fiéis que se distanciam, cada vez mais, da felicidade por não agirem com sabedoria prática, fundamento do homem feliz. O último capítulo trata de *Édipo Rei*. A tragédia apresenta o homem que goza de felicidade por ter realizado grandes feitos, mas que cai ao saber quem ele próprio é. A análise acerca da felicidade no teatro de Sófocles parte dos enunciados e das reflexões gerais das personagens. Devido ao aspecto contingente da representação teatral no festival, a noção de felicidade não se apresenta como uma definição em si, mas como um construto a partir dos diálogos e das reflexões gerais acerca da vida.

Sófocles – Felicidade – *Eudaimonia* – Sabedoria prática – Reflexões gerais

ABSTRACT

ARAÚJO, O. L. The theme of happiness in the theater of Sophocles. 2008. 231 f. Dissertation (Doctoral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

Happiness is a very common topic in the history of human thinking. In the Greek Antiquity, the quest for happiness in life, *eudamonia*, is intense and becomes an issue of essays for poets, historians, and philosophers. The subject of the investigation is happiness in the theatre of Sophocles. It is based on four of the seven tragedies (*Ajax*, *Antigone*, *Women of Trachis* and *Oedipus the King*) that form the Sophoclean *corpus*. The analysis is divided into five chapters. The first chapter suggests happiness in the poetry of the predecessors of Sophocles: Homer, Hesiod, Sappho, Bacchylides, Herodotus and others. The list is the not very broad because the intention of the present analysis is not to treat of all the authors that analised the issue "happiness" during the arcaic epoch – what would include the poems of Homer, the didactic and lyric poetry and the beginning of the classical epoch, as well as historians and tragic poets - but to establish a starting point for the analysis of the question of happiness. Many important authors, as, for example, Hippocrates and Teocritus, are not included in the list. The four following chapters treat happiness in the tragedy of Sophocles. At second, happiness in *Ajax* is treated. His namesake hero that has recused the divine help because he has been too much convinced of his own strength and also because of his ruined divinity. This play teaches us that happiness can be obtained by moderating human action. This can be observed in the representation of Odysseus playing off against *Ajax*. In the third chapter of the *Women of Trachis* happiness is linked with marriage. Although Dejanira and Heracles, the two main characters of the drama never meet and both are drown away by death. Happiness consists of Dejanira`s waiting for her husband and in

the celebration of Heracles' triumph about the works he has realised. Furthermore the issue of happiness can be found in the surprising end: When Heracles becomes a divinity and goes up to Olympus, he is a symbol of future happiness. The quarter chapter treats of the conflict between the state and the religious tradition. Loyal to the state, Creon refuses bury Polynices whereas Antigone challenges the edict and buries her brother. The conflict between the two forces in *Antigone* that move more and more away from happiness because they do not act with practical wisdom, the fundament of human happiness, is analysed.

The last chapter treats of *Oedipus the King*. The tragedy presents a man who enjoys happiness because of his big deeds, but who falls down when getting to know himself. The analysis about happiness in the play of Sophocles goes from enunciations and general reflections of the characters. Due to the unexpected aspect of theatrical representation at the festival, the notion of happiness is not presented as a definition *per se*, but as a construct of dialogues and general reflections about life.

Sophocles – Happiness – *Eudaimonia* – Practical wisdom – General reflections

SUMÁRIO

<u>INTRODUÇÃO</u> :	12
<u>CAPÍTULO 1</u>	15
<u>EUDAIMONÍA ANTERIOR À POESIA DE SÓFOCLES</u>	15
<u>CAPÍTULO 2</u>	44
<u>ÁJAX</u>	44
<u>CAPÍTULO 3</u>	80
<u>AS TRAQUÍNIAS</u>	80
<u>CAPÍTULO 4</u>	127
<u>ANTÍGONE</u>	127
<u>CAPÍTULO 5</u>	177
<u>ÉDIPO</u>	177
<u>CONSIDERAÇÕES</u>	210
<u>REFERÊNCIAS</u>	222
<u>TEXTOS GREGOS, EDIÇÕES COMENTADAS E TRADUÇÕES</u>	222
<u>OBRAS GERAIS</u>	224
<u>ARTIGOS DE PERIÓDICOS</u>	228
<u>SITES DA INTERNET E ARTIGOS DE JORNAL</u>	230

Introdução

Este trabalho enfoca o tema da felicidade, *eudaimonía*, no teatro de Sófocles. O tema em questão é analisado em quatro das sete peças do poeta: *Ájax*, *As Traquínias*, *Antígone* e *Édipo Rei*. Propõe-se, inicialmente, uma abordagem da felicidade nas obras literárias dos predecessores do dramaturgo: Homero, Hesíodo, Baquilides, Alcman, Píndaro e outros; em seguida, estuda-se cada uma das peças. A escolha se baseia na ordem cronológica das obras e se justifica por serem, das tragédias que formam o *corpus* sofocliano, aquelas que melhor apresentam questões de sabedoria prática e bom senso. Partindo da idéia de que “saber prático”, *phronêin*, é o fundamento da felicidade (*Antígone*, 1347ss), o intento é apresentar e discutir os aspectos da felicidade, como alegria ou satisfação, tendo como paradigma a ação que fará com que o herói, muitas vezes, passe do estado de felicidade para o de infelicidade por um erro de cálculo ou, simplesmente, pela recusa de rever sua posição e ceder.

A decisão de analisar apenas essas tragédias, eliminando do *corpus* *Electra*, *Filoctetes* e *Édipo em Colono*, apesar de haverem muitas referências a elas no desenvolvimento do trabalho, assenta-se no fato dessas três tragédias terem sido, provavelmente, produzidas durante a carreira final do poeta e, some-se a isso, elas não apresentam, com frequência, reflexões gerais acerca dos atos que acabam de realizar e que, como as personagens das outras tragédias, percebem uma dimensão que se localiza para além da do seu mundo, como fazem Creonte, Édipo, Ájax, Dejanira e, com um caráter completamente distinto dos demais, Odisseu, em *Ájax*.

Electra e *Filoctetes* são tragédias que, no final, os desejos dos protagonistas são atendidos, seja pelos atos realizados através das próprias personagens, seja pela realização de um prodígio, o fato é que são tragédias que, desse ponto de vista, terminam bem. Se se parte do

princípio de que *Electra* não é uma tragédia política, mas uma tragédia do pai, tem-se que sua realização de vingar o pai morto foi cumprida e isso pode fazê-la feliz. A obtenção da felicidade, no *Filoctetes*, é mais visível, posto que é Hércules, como *deus ex machina*, que vem à cena para realizar sua vontade.

Assim, a felicidade depende de dois fatores: primeiro, da vontade divina; depois, da ação humana. Esta, no entanto, deve estar em consonância com a vontade divina, o que nem sempre é possível, visto que o herói nem sempre consegue conciliar sua ação com o interesse dos deuses. Por exemplo, Ajax, que será tratado no segundo capítulo, é um herói que não recebe o favor dos deuses, por causa da crença em sua superioridade. Isto tem atraído a cólera da deusa. Ajax rejeita o auxílio dos deuses e, particularmente, de Atena. Não recusa apenas a ajuda divina, mas também qualquer possibilidade de continuar vivo. As palavras de Tecmessa e do Coro são inúteis ao encorajá-lo a viver. O contraponto de Ajax é Odisseu que encarna o herói conciliado com o mundo em que vive e com os novos princípios que regulam a vida. Desse modo, é o modelo do homem que mais se aproximaria da felicidade por meio da piedade e do agir prudente.

Como em *Ajax*, que apresenta dois heróis representando mundos distintos, n'*As Traquínias*, os protagonistas pertencem a duas esferas distintas. Dejanira vive na esfera da casa, enquanto Hércules ocupa o espaço público. O que une as duas esferas é o casamento; sendo assim, o tema da felicidade residiria na concretização do casamento simbolizado na espera de Dejanira pelo esposo que, após o triunfo nos trabalhos que fora obrigado a realizar, está de volta ao lar. Todavia, inseridas em um mundo ilusório, no qual a ambigüidade dos sinais oraculares arrasta ambas as personagens para a morte, uma delas, tornando-se um deus no Olimpo, tem a promessa de felicidade após as agonias da vida.

Os laços familiares também são uma questão presente em *Antígone*. Não se trata, contudo, do problema de dois esposos aos quais a união está interdita, como é n'*As Traquínias*;

o drama tem por temática a oposição entre os vínculos da família e as demandas da política. Assim, seu conflito básico envolve duas personagens convictas das suas idéias e dois princípios: Creonte incorpora o Estado e sua autoridade, enquanto Antígone, os valores familiares e sua tradição religiosa. Aqui, mais uma vez, tem-se o problema da recusa. Como Ajax, que estabelece o conflito da peça ao recusar a participação dos deuses, o conflito se exprime pela negação de Antígone em obedecer à ordem do Estado e pela de Creonte em negar sepultura a um cadáver. A medição de força entre ambos afasta a possibilidade de felicidade, uma vez que Antígone e Creonte parecem não agir com sabedoria; ela, pela desobediência ao Estado, ele, por ignorar a instituição religiosa.

Por fim, o quinto e último capítulo discorrerá sobre *Édipo Rei*. Da mesma maneira que *As Traquinais* e *Antígone*, *Édipo Rei* apresenta um problema político e este tem a ver com a cidade gloriosa que cai, derrubando, assim, seu governante; este, por conseguinte, será reabilitado em *Édipo em Colono*. A peça é concernente ao homem caído que, por salvar uma cidade, suspende uma nova. Desse modo, em *Édipo Rei*, encontra-se um rei amado por seus súditos e gozando dos benefícios que o poder lhe oferece, até que este rei se descobre assassino do pai, esposo da mãe e irmão dos próprios filhos. Em *Édipo em Colono*, exilado e cego, desaparece no bosque sagrado das Eumênides e será útil à cidade em que morrer.

Deve-se ressaltar, de antemão, que Sófocles não tem uma concepção filosófica de felicidade, até porque numa criação artística feita para a representação, sua própria natureza contingente não permitiria tanto, entretanto, uma reflexão sobre o tema da felicidade não está completamente ausente dos diálogos das suas personagens.

Capítulo I.

Eudaimonía anterior à poesia de Sófocles

Através de testemunhos antigos,¹ sabe-se que Sófocles escreveu mais de cem tragédias, das quais apenas sete, que formam o *corpus*² sofocliano, chegaram até nós. No conjunto das tragédias supérstites, não há doutrinas ou preceitos que informem ou guiem o homem aconselhando-o como viver feliz. Entretanto, a compreensão do que é o bem e do que é o mal na vida humana tem um papel importante no seu teatro. Assim, dispendo o homem na fronteira desses dois caminhos, Sófocles compõe uma personagem central sobre a qual recairá a total responsabilidade por sua ação.

Em sua dramaturgia, Sófocles delineia personagens que procuram viver, isto faz parte da sua têmpera heróica, de acordo com princípios internos bastante inflexíveis, tornando-as incapazes de ceder a qualquer pressão externa, mesmo que isso implique seu completo aniquilamento. Sua resistência a qualquer tentativa de persuasão é fundamental para a constituição do enredo e a construção do caráter moral do agente. Além disso, o Coro, como personagem, faz comentários que possibilitariam à personagem, se não estivesse tão segura da sua tomada de decisão previamente feita, agir com moderação e sabedoria.

Na obra de Sófocles, *eudaimonia*, que será traduzida daqui por diante por felicidade, tem a ver com as idéias gerais sobre a vida, os homens, o amor, os deuses etc. Estas formulações têm

¹ Cf. SUDA: Lexicon. Alphabetic letter sigma entry 815.11. In.: DUMONT, Darl and SMITH, Randall M. *Musaios Version 2001*. Release A. Copyright 1992-2001. O número de tragédias produzidas por Sófocles varia entre 123 e 130.

² As sete tragédias que formam, modernamente, o *corpus* sofocliano são *Ájax*, *As Traquínicas*, *Antígone*, *Édipo Rei*, *Electra*, *Filoctetes* e *Édipo em Colono*. Não se sabe, com precisão, a data da representação de cada uma delas, exceção feita a *Filoctetes* (409) e a *Édipo em Colono* produzida, postumamente, em 401.

suas fontes em obras anteriores à produção do dramaturgo que se estendeu por todo o século V. Em muitos casos, as reflexões são feitas em forma de máximas, geralmente dirigidas pelo Coro a uma personagem individualizada que, indicando como essa deve proceder, termina por formular uma máxima sobre como ele, enquanto instância coletiva, deverá agir.

Em duas passagens da *Poética* (1448a26 e 1460b33), Aristóteles faz menção a Sófocles como imitador. Na primeira, o filósofo afirma que o poeta é um imitador igual a Homero, pois ambos imitam os homens *spoudaíoi*, “excelentes”, “bons” ou “nobres”; na segunda, Aristóteles dá a informação de que Sófocles dizia que imitava os homens como eles devem ser, ao passo que Eurípides os representava como são. Aristóteles quer dizer, com a palavra *spoudaíos*, que também aparece em outras passagens da *Poética*, que Sófocles imita os homens nobres à maneira homérica; em 1448a26, tal sentido é o de um homem diligente e ativo que se esforça para alcançar a *areté*, “excelência” ou “virtude”. Por esse caminho, é que o herói logra os valores da excelência, da bondade e da nobreza.

Se Sófocles representa os homens como devem ser, pode-se pensar que o dramaturgo imprime, nas suas personagens, reflexões acerca de valores importantes que o público almeja como formação das futuras gerações.³ Ao apresentar seus dramas dentro de um quadro social diversificado, Sófocles não pode ignorar os anseios do seu público, nem pode deixar de fazer referências a questões indispensáveis como a conciliação de interesses individuais com o interesse coletivo, a intervenção dos deuses por meio de oráculos na vida dos homens, conflitos entre os valores decadentes e os novos valores que despontam com novas formas de pensamento, criação de instituições etc. Mas junto a tudo isso, o público do teatro ateniense esquadrihava as controvérsias encarnadas pelas personagens em cena como o problema do mal e do justo, das

³ CUNY, Diane. *Une Leçon de Vie: Les Réflexions Générales dans le Théâtre de Sophocle*. Paris: Société d'Édition “Les Belles Lettres”, 2007, p.9.

adversidades advindas ao homem e da dificuldade de obtenção da felicidade como princípio supremo de sabedoria.

Torna-se difícil, é evidente, estabelecer um parâmetro de pensamento e atribuí-lo como sendo de Sófocles, pois o que pode ser identificado como o pensamento do autor está pulverizado no pensamento e nos discursos de uma grande galeria de personagens. Entretanto, não se pode negar que o delineamento de qualquer personagem tem a marca profunda do pensamento do autor. Assim, pois, Sófocles põe, na boca das suas personagens, reflexões que podem ser o ponto de partida para compor um cenário do quadro da felicidade no seu drama. Parte integrante do festival que a cidade celebra em louvor ao deus Dioniso, o drama sofoclíano deve suscitar no seu espectador não apenas o puro prazer estético, mas também um exercício de contemplação que lhe permita pensar e discutir os problemas que atingem a *pólis*, como a praga que dizimava a cidade de Tebas, no *Édipo Rei*.

De acordo com Paula Debnar (2006, pp.3-22), no capítulo para *A Companion to Greek Tragedy*, a madrugada do 14^o dia do mês *Elafebólion*,⁴ no ano de 431 a.C., já nos últimos meses do arcontado de Pitodoro, quando atenienses e visitantes se dirigiam ao teatro de Dioniso, a fim de assistir às comemorações dedicadas ao deus, o burburinho e a agitação das pessoas era geral. Na abertura do festival, o dramaturgo Eufórion estreava com um drama sobre Prometeu e Eurípides apresentava a trilogia *Medéia*, *Filoctetes* e *Dictys* seguida pelo drama satírico *Ceifeiros*. Apesar do *frisson* causado pela estréia de Eufórion e pela *Medeia*, de Eurípides, nem tudo tinha que ver com o festival, pois as pessoas estavam inquietas com questões políticas que podiam assolar a cidade, como a aliança estabelecida dois anos antes (433 a.C) entre Atenas e Corcira, uma vez que tal união poderia render para Atenas fortes disputas com a cidade de Corinto.

⁴ Corresponde, no ano solar astronômico, ao mês de março.

O quadro descrito por Debnar é uma demonstração do engajamento político do homem ateniense. Diante disso, torna-se difícil reivindicar uma postura puramente estética do teatro grego, alijando da cena questionamentos éticos e morais. Evidentemente as pessoas não iam ao teatro apenas com o intuito de discutir problemas políticos, tampouco os autores estavam imbuídos da responsabilidade de discuti-los; todavia, tratava-se de uma matéria que não passava em branco na representação cênica de Atenas, mesmo considerando que nem todas as tragédias conhecidas tinham uma abordagem histórica da realidade.

Nesse sentido, acredita-se que a vida do homem com todas as suas nuances se fazia contemplada e, à medida que o espetáculo se desenrolava no teatro, o público podia conjecturar questões de ordem ou sabedoria prática. A pergunta de Croally (2006, pp.55-70), em *Tragedy's Teaching*, vai mais ou menos por esse viés, quando o autor interroga como a tragédia do V século reflete e constitui a *pólis* ateniense, considerada como a entidade que organiza o corpo de cidadãos que representa toda sua complexidade ideológica, simbólica e estrutural. Para Croally (2006, p.56), os poetas antigos eram vistos não apenas como produtores de diversão, mas também de sabedoria. O autor evidencia esse fato com o fragmento DK 10 de Xenófanes,⁵ que atribui a Homero o título de professor. Além disso, a evidência mais difundida é a que Platão oferece na *República* (606.1-2), quando o filósofo menciona Homero como o educador da Grécia. O poeta, no entanto, não é o único capaz de ensinar através de sua arte. O processo de ensino também se faz com outros poetas, talvez se pudesse dizer, com relação a Homero, que tal processo fosse mais comum. Num fragmento da comédia nova (Alexis fr. 140 PCG),⁶ Hércules tem de escolher, tendo-lhe sido apresentada uma lista de poetas, qual autor serviria à sua educação.

⁵ XENÓFANES. *Fragmentos* DK 10

⁶ ALEXIS, fr. Exemplo fornecido por CROALLY, idem, p.56.

Os exemplos sobre poetas vistos como educadores são inúmeros. A preocupação que poetas e filósofos têm com a poesia também são variadas, basta revisitar Platão e sua leitura da poesia e sua visão sobre Homero e os poetas trágicos. Tudo isso pode ser um indício do aspecto educativo que tem a poesia e das intenções dos poetas em apresentar e levantar questionamentos que sirvam de respostas às perguntas do homem. Nesse sentido é que se pode pensar que a *eudaimonía*, ou seus estados qualificativos expressos por *eudaímon* “feliz”, *ólbios* “próspero”, *eutykhés* “afortunado” e *mákar* “venturoso”, pode despontar como um caminho em direção a uma educação direta ou uma reflexão sobre os fatos contingentes que envolvem os heróis da tragédia grega, levando-os à ruína.

Sófocles, é bem verdade, não tem uma definição de felicidade à maneira dos filósofos, até porque ele é poeta; contudo, é possível encontrar em sua obra reflexões gerais por meio de máximas e sentenças que permitem que se possa construir um quadro no qual o dramaturgo dá pistas e abre portas que podem levar ao que o poeta entende e pensa sobre felicidade. Antes, porém, de se intentar a busca por uma categoria tão complexa, ainda mais na tragédia, quanto é a felicidade, faz-se importante apresentar brevemente uma abordagem dos termos na literatura anterior aos trabalhos de Sófocles.

Na *Iliada* e na *Odisséia*, Homero nunca usa os adjetivos *eudaímôn* e *eutykhés* para designar um deus ou uma pessoa possuída pelo sentimento de *eudaimonía* ou de *eutykhía*, por ser moralmente boa ou por ter sido vitoriosa na guerra ou por ter sido agraciada com uma boa sorte, com riquezas, glória ou com uma vida tranqüila etc. O poeta dá preferência aos termos *mákar* e *ólbios* para qualificar deuses e homens que têm uma boa vida e não sofreram avarias, que têm o poder e o reconhecimento da maioria, e *ólbos* “prosperidade”, para descrever a qualidade do que é *ólbios*.

A cisão entre deuses e homens se opera por meio do atributo concedido a cada um. Assim, os deuses são *mákares*⁷, porque reúnem qualidades e benefícios vedados aos mortais como a imortalidade (*Iliada*, 1.339; 24.99)⁸, por exemplo. Por serem imortais, os deuses têm uma existência mais tranqüila que os humanos (*Iliada*, 6.138-39)⁹, já que não necessitam trabalhar para produzir e colher seu próprio alimento (*Iliada*, 5.341-42)¹⁰ e, além disso, recebem as honras e o respeito que os homens lhes dedicam.

O uso de *mákar* como peculiaridade divina é superior em número ao seu emprego como atributo humano¹¹. Somente se aplica ao homem quando este se assemelha a um deus, como, por exemplo, Príamo confere a Agamêmnon, chefe dos aqueus, o grau de *mákar*¹², por se distinguir dos demais pela beleza e nobreza real e por comandar muitos gregos, ou a um homem destacado por sua força e riqueza. *Mákar*, aplicado ao atrida, implica *superioridade quase divina* do comandante com relação aos seus comandados (MACDONALD, 1978, p.11). Os heróis homéricos perseguem, durante toda a sua curta existência, o ideal de perfeição que está em poder dos deuses: glória perene, poder e imortalidade.

Uma sociedade predominantemente masculina que se vê envolvida com guerras e disputas intestinas tem a *areté* como moeda de compra. Aliada à *areté* está a *timé* heróica, cuja valoração se faz por meio da excelência do herói no que diz respeito à sua coragem, liderança e perspicácia. O primeiro sentido de excelência se dá pelo nascimento numa classe opulenta e

⁷ HOMERO. *Iliada*, 1.339, 406, 599; 4.127; 5.340, 819; 6.141; 14.72, 143; 15.38; 20.54; 24.23, 99, 422 e *Odisséia*, 1.82; 4.755; 5.7, 186; 6.46; 8.281, 306, 326; 9.276, 521; 10.74, 299; 12.61, 371, 377; 13.55; 14.83; 15.372; 18.134, 426.

⁸ ἦαθ' ὀμηγερέες μάκαρες θεοὶ αἰὲν ἔόντες.

⁹ τῷ μὲν ἔπειτ' ὀδύσαντο θεοὶ ῥεῖα ζῶοντες, καὶ μιν τυφλὸν ἔθηκε Κρόνου παῖς·

¹⁰ οὐ γὰρ σίτον ἔδουσ', οὐ πίνουσ' αἶθωπα οἶνον, τοῦνεκ' ἀναίμονές εἰσι καὶ ἀθάνατοι καλέονται.

Para uma análise mais detalhada, cf. HEER, C. de. *Mákar, Eudaimon, Ólbios, Eutykhés: A Study of the Semantic Field Denoting Happiness in Ancient Greek to the End of the Fifth Century B.C.* Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1969 e SISSA, Giulia. *Os Deuses Gregos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

¹¹ HOMERO. *Iliada*, 3.182; 11.68; 24.377 e *Odisséia*, 1.217; 5.306; 6.154, 155, 158; 11.483; 15.538; 16.165; 19.311.

¹² “ὦ μάκαρ Ἀτρεΐδῃ, μοιρηγενές, ὀλβιοδαίμων, (*Iliada*, 3.182)”

segue-se da posse dessa riqueza por meio da herança (FERGUSON, 1989). A principal fonte de riqueza, para um herói homérico, é proveniente da terra, com tudo que ela pode oferecer; o alimento, que provê as necessidades dos homens e dos animais, as casas, os servos e os escravos. Alguém que possua todos esses bens é digno de ser chamado *ólbios*.

Assim, em Homero, *ólbios* pode assumir tanto o valor aproximado de *mákar*, quando atribuído a um homem que se assemelha a um deus (*Odisséia*, 24.36), quanto o valor qualificativo da pessoa que tem uma vida opulenta¹³ ou que foi recompensado pela graça divina. Em *Odisséia* (3.208), Telêmaco lamenta os deuses não lhe terem concedido, bem como a seu pai, o *ólbos*, “prosperidade”, que fora dado a Agamêmnon e a Orestes; o primeiro por ter um filho que representa um bem e o segundo, por vingar a morte do pai¹⁴.

Constata-se, a partir do panorama da obra homérica, que a felicidade como uma categoria que envolve sua definição, mas também estados qualificativos de felicidade, relaciona-se com termos indicadores de elementos culturais. Assim, em Homero, a felicidade assume a forma de prosperidade ou de bem-aventurança, posto que ela se materializa na riqueza propriamente com o acúmulo de bens ou na gratidão de um deus com relação a um mortal.

Compreendendo a felicidade como um valor palpável, é notório e compreensível que Homero nada diga sobre ela nos seus dois poemas. A felicidade como abstração, como uma finalidade em si mesma, só irá aparecer mais tarde, com os hinos homéricos. O substantivo *eudaimonía* ou *eudaimoníe*, além de prosperidade e fortuna material, expressa o substrato que descreve o estado de quem se encontra *makários* ou *mákar*, *ólbios*, *eudaímon* ou *eutykhés*, atributos que distinguem e qualificam a pessoa feliz. Na *Iliada* e na *Odisséia*, como se afirmou acima, não há ainda a preocupação em especular sobre o que acontece com a pessoa em estado de

¹³ HOMERO. *Iliada*, 16.596; 24.536, 543 e *Odisséia*, 11.137, 450; 14.206; 17.420; 18.138, 218; 19.76; 20.200; 23.284.

¹⁴ HOMERO. *Odisséia*, 4.208; 6.188; 7.148; 8.413; 13.42; 17.354; 18.19, 123, 273; 24.192, 402.

eudaimonía, pois nesses poemas se encontram apenas os adjetivos sendo atribuídos a deuses e heróis.

Seu uso, no entanto, encontra-se documentado, pela primeira vez, no *Hino Homérico*¹⁵ a *Atena II*,¹⁶ num fragmento no qual alguém saúda a deusa Atena e pede-lhe que *týkhen*, “sorte”, e *eudaimoníen* (5) sejam concedidas aos mortais. Infelizmente, o trecho é muito pequeno e pouco pode ser dito sobre o contexto em que a palavra é empregada; todavia, parece que a súplica roga à deusa algo de ordem muito mais abstrata do que meramente sucesso e prosperidade material, como se encontra com freqüência nos hinos dedicados aos outros deuses. Pode-se, também, pensar que o suplicante evoca algo que se estenda a muitas pessoas, o que diferenciaria do contexto dos poemas homéricos, nos quais a repartição dos bens, embora cada guerreiro receba igualmente seu quinhão, guarda uma distinção baseada na excelência. Aquiles, por exemplo, não deve receber um despojo equivalente ao de Ájax, posto que aquele é mais excelente que este e Ájax melhor que Odisseu e assim por diante. É óbvio que todos serão agraciados com despojos à sua altura, entretanto, não se pode negar que há uma distinção que se estabelece entre os heróis.

Apesar do aparecimento do substantivo nos *Hinos Homéricos*, especificamente, no hino dedicado a Atena, não há mudança tão significativa no uso dos adjetivos *mákar* e *ólbios*, embora se pudesse dizer que nos *Hinos* um deus pode ser chamado de *ólbios*. No *Hino a Hermes* (460-61), Apolo diz que deixará que Hermes se vá, a fim de que seja o *hegemón*, “guia”, *kydròn*, “glorioso”, e *ólbion* entre os imortais. No verso 461, o significado de *ólbios* pode ser lido com o sentido de aludir a alguém que é próspero, porque obteve uma graça divina. Nesse caso, Apolo seria o deus que proporcionaria a graça que permitiria a Hermes se tornar um guia dos deuses.

¹⁵ Para todas as referências sobre os *Hinos Homéricos*, usou-se HOMÈRE. *Hymnes*. Texte établi et traduit par Jean Humbert. Paris: Société d'édition “Les Belles Lettres”, 1976.

¹⁶ Χαίρε θεά, δὸς δ' ἄμμι τύχην εὐδαιμονίην τε. (5). “Salve, deusa! dá-nos sorte e felicidade”.

Apolo também promete a Hermes *aglaá dora*, “presentes grandiosos”, o que é, certamente, a conotação material de prosperidade que se encontra mais freqüentemente na *Iliada* e na *Odisséia*.

Assim, é possível pensar que, apesar do sentido próximo do seu uso nos poemas homéricos, *ólbios* expressa, no contexto do *Hino a Hermes*, uma idéia de prosperidade que se refere a uma espécie invisível de bem-estar. Isso se torna mais evidente, quando a figura de Hermes é realçada como o deus que, ainda criança, roubou as vacas sagradas de Apolo. Ora, é patente que qualquer reivindicação do deus não deve considerar prosperidade material, mas bem-estar. Apolo parece compreender isso e lhe concede o título de guia dos deuses, trazendo a Hermes satisfação e admiração dos outros deuses olímpianos.

No *Hino a Deméter*, o emprego de *ólbios* se assemelha ao do *Hino a Hermes*. Os versos 473-75 mencionam nomes de reis para quem a deusa Deméter ensinou a *dresmosýnen th' hieron*, “realização dos mistérios”. A passagem seguinte (477-79) mostra que a deusa lhes revelou os *órgia kalá*, “belos ritos”, os ritos augustos que são impossíveis de transgredir, de penetrar ou de divulgar, porque a veneração aos deuses é tão grande que se chega a perder a voz.

A experiência que o homem tem desses mistérios, sua visão, possibilita-lhe ser *ólbios*. O verso 480 diz:

Próspero, quem entre os homens da terra viu tais coisas.
 ὄλβιος, ὃς τὰδ' ὅπωπεν ἐπιχθονίων ἀνθρώπων· (480).

Não é um bem físico que torna o homem próspero, mas é a sua relação com o meio à sua volta, um estado de transição de uma realidade a outra que lhe fornece a prosperidade. Sobre essa passagem, McDonald (1978, p.13) argumenta no sentido de que é uma prosperidade material, pois se um homem é iniciado, ele será próspero nesse mundo e no próximo. Não é possível concordar totalmente com a afirmação de McDonald, uma vez que a iniciação não é uma garantia

de prosperidade. A mera visão do espetáculo ritual não é uma garantia de salvação; basta, por exemplo, lembrar o que acontece a Penteu, nas *Bacantes* de Eurípides.

O programa das *Bacantes*, como bem reconhece Romilly (1963, p.362), *c'est un bonheur sacré*. O Coro diz que o homem conhecedor dos mistérios divinos, aquele que nas montanhas participa das bacanais, é um homem venturoso e ao mesmo tempo afortunado, pois está em aliança com o divino. Subir *eis óros*, “para a montanha”, o grito do verso 116 e sua repetição *eis óros*, em 165, simboliza uma evasão de si mesmo; assim, é na montanha que a bacante escapará de si mesma, perderá sua consciência e será sublevada pela presença do deus Dioniso. É na montanha que ela se vinculará a uma espécie de comunhão milagrosa (ROMILLY, 1963, p.364); comunhão que lhe permitirá vincular-se à sua natureza recôndita e prodigiosa que se revela, como diz Eurípides, em *Bacantes*:

A terra jorra leite e jorra vinho
e jorra o néctar de abelha.
ῥεῖ δὲ γάλακτι πέδον ῥεῖ δ' οἴνω
ῥεῖ δὲ μελισσῶν νέκταρι· (142-43).

O iniciado se afasta de toda realidade tátil para viver uma espécie de exaltação religiosa, mas como ressalta Romilly (1963, p.364), ordem extática que não tende à elevação moral e que consiste, sobretudo, em extirpar a vida cotidiana. A autora acrescenta, ainda, que ao procurar a montanha, lugar das práticas iniciáticas, a bacante quer se esquecer de si mesma, do mundo e de suas dificuldades, para se unir, livremente, a uma natureza transformada e a uma divindade revelada. É importante reconhecer, e Romilly o faz, que esse acontecimento dura pouco. O estado de felicidade extática em que se encontra o homem que viu os mistérios e participou dos seus ritos não significa a condição de felicidade eterna.

Portanto, o uso de *ólbios*, no *Hino a Deméter* (480), pode inaugurar, de certa forma, um novo uso da palavra, que é o da felicidade como o bem-estar provocado a alguém por ter sido

tocado por algo que, não obstante ser ainda ofertado pelo divino, não significa apenas riqueza material ou glória imorredoura.

Na obra de Hesíodo,¹⁷ *ólbios* aparece com o sentido mais freqüente que tem desde Homero e com a acepção próxima da que é encontrada no *Hino a Deméter*. Primeiro, há uma preponderância de *ólbos*, o substantivo, sobre *ólbios*, o adjetivo. Depois, a ocorrência é maior n’*Os Trabalhos e os Dias* do que na *Teogonia* e no *Escudo de Hércules*. Há muitas ocorrências nos fragmentos, mas não se considerou nenhuma, devido a própria condição material do texto que é muito precária.

A supremacia de *ólbos* sobre *ólbios* e o maior emprego do termo n’*Os Trabalhos e os Dias* pode ser esclarecido pela temática do próprio poema que é, pois, a advertência de que a pobreza com honestidade é mais valiosa do que a fortuna mal adquirida. Mazon, na introdução a’*Os Trabalhos e os Dias*, conta a respeito do homem cujo instinto de *éris*, “luta”, quer ser satisfeito e tal instinto pode ser dirigido para o trabalho ou para a violência. Quando ele se volta para o trabalho, tem-se fecundidade e felicidade; quando se vira em direção à violência, é a ruína completa do homem. Assim, para Hesíodo, o trabalho é o meio que o homem encontra para ser uma pessoa justa.

O trabalho, para Hesíodo, constitui uma forma de prosperidade, visto que é através dele que o homem pode acumular riquezas e atrair para si uma vida opulenta, mas tal riqueza deve sempre vir acompanhada do trabalho honesto. Num poema que trata sobre o tema do trabalho, dificilmente os homens seriam vistos como felizes se comparados a um deus. No mundo de Hesíodo, por exemplo, em que se deve trabalhar, onde a glória não se ganha mais no campo de batalha, mas cultivando um roçado, o ideal de felicidade é apenas encontrado nas Ilhas dos

¹⁷ O texto grego utilizado é HÉSIODE. *Théogonie - Les Travaux et les Jours - Le Bouclier*. Texte Établi et traduit par Paul MAZON. Paris: Société d’Édition “Les Belles Lettres”, 1947.

Venturosos onde um homem é totalmente isento do trabalho, da fadiga diária e pode se alimentar de tudo que ele queira e goste a qualquer hora.

No verso 172 d’*Os Trabalhos e os Dias*, Hesíodo se refere aos *ólbioi héroes*, “heróis prósperos”. Aqui, eles não são prósperos porque têm uma vida opulenta, como os heróis homéricos, mas porque vivem *en makáron nésoisi*, “nas ilhas venturosas”, e, por isso vivem livres das fainas diárias. Eles não necessitam de cultivar a terra para produzir seu próprio alimento, pois eles o têm à sua volta a toda hora. Ao lado do emprego de *mákar* e de *ólbios*, Hesíodo emprega, pela primeira vez, o termo *eudaímon*. Hesíodo diz (121-26) que, quando os homens da raça de ouro morreram, eles se tornaram, por vontade de Zeus, os *daímones*, “espíritos divinos”, os *phýlakes thnetôn anthrópon*, “guardiões dos homens mortais”, e os *ploutodótai*, “dispensadores de riquezas”. Ainda, em Hesíodo, *daímon* pode exprimir o sentido da parte que cabe ao homem individualmente, como se pode ver a referência a um lugar para o homem que dependerá da sorte que lhe couber (*Os Trabalhos e os Dias*, 314).

De acordo com Heer (1969, pp.18-19), *eudaímon* é um termo preciso que significa se regozijar com o favor dos *daímones*. Se um homem se regozija com o favor dos *daímones*, afirma McDonald (1978, p.13), não só evitará ser castigado por eles, mas eles o farão rico. McDonald ainda chama a atenção para o uso de *eudaímon* no final d’*Os Trabalhos e os Dias* (826-28). Na conclusão final do poema, o poeta declara quem é o homem *eudaímon* e *ólbios* ao mesmo tempo. O homem que recebe favores dos *daímones* é *eudaímon* e se ele presta atenção aos preceitos de Hesíodo sobre o trabalho, sobre o conhecimento dos presságios e se evita ofender os deuses, ele é *ólbios*.

É por meio do trabalho que o homem ganha riqueza e, dessa forma, ganha justamente; a ociosidade, pelo contrário, irrita os deuses (*Os Trabalhos e os Dias*, 303-4 e 308). Embora *eudaímon* pareça reunir noção dos outros termos conhecidos para Homero na *Iliada* e na *Odisséia*

e nos *Hinos*, ele expressa mais diretamente a idéia do homem que conta com a sorte para viver sua vida. É óbvio que, se ele se conduzir bem pelo caminho demonstrado pelo poeta, terá mais chance de conseguir os favores dos *daímones*, mas só isso não parece suficiente para assegurar sua boa sorte.

Eudaímon também aparece em Píndaro. Nas *Olímpicas* (2.18), sua forma dativa adjunta a *pótmoi*, “sorte”, expressa o afastamento do homem dos pesares e das preocupações, quando a sorte lhe é favorável ou *eudaímoni*, “feliz”. O favorecimento advém da vontade divina que pode elevar o infortunado até o mais alto da prosperidade. O termo também é aplicado ao homem que foi vitorioso nas disputas de carros. Píndaro sabe que somente os deuses estão protegidos dos golpes da sorte, contudo, o poeta sabe que o atleta corajoso, vigoroso e rápido, que acaba de alcançar o melhor lugar no pódio, a fim de receber o primeiro prêmio e vive o suficiente para ver o filho conquistar as coroas píticas, deve ser chamado *eudaímon*, como canta nas *Píticas* (10.22). *Eudaímon* é, ainda, o epíteto de Cirene, *Píticas* (4.276-77), cidade preferida de Apolo. Nesse sentido, o termo se aproxima de *mákar* e de *ólbios*, quando designam a bem-aventurança ou a prosperidade de um lugar.

Enquanto substantivo, encontram-se três ocorrências de *eudaimonía*: duas vezes nas *Píticas* e uma nas *Neméias*. Os três enunciados apresentam a felicidade como algo incompleto. No primeiro caso, *Píticas* (3.84), o contexto é de elogio a Hierão por seu poder, mas o poeta não deixa de lhe lembrar que, não obstante o governar seja uma das maiores glórias do destino humano, ninguém jamais obteve uma *eudaimonías hépetai*, “felicidade que segue”, sem corte. No segundo exemplo, *Píticas* (7.21), o poeta traz à tona o mesmo questionamento: para os mortais, a *parmóniman eudaimonían*, “a felicidade permanente”, está exposta aos golpes da sorte. Por fim, a terceira ocorrência do termo, *Neméias* (7.56) menciona a diferença entre os homens por suas naturezas e pelas condições diversas que cabe a cada um e, diante disso, Píndaro reconhece que é

impossível para um homem gozar a *eudaimonía ápasan*, “felicidade completa”. Ainda acrescenta que não pode citar nenhum homem a quem a sorte veio e nele permaneceu.

Em Píndaro, um novo termo para designar o homem feliz aparece na sua poesia: *makários*, que conserva um dos sentidos de *mákar*, mas se situa num grau abaixo desse (HEER, 1969, p.52). O termo, até então ausente, aparece pela primeira vez nas *Píticas* (5). Diferente do uso de *mákar* que sempre é aplicado a um deus, *makários* nunca se aplica aos deuses, pelo menos até Aristóteles, na *Ética a Nicômaco* 1178b9, que julga os deuses *makaríous kai eudaímonas*, “bem-aventurados e felizes”.

Nas *Píticas* (5.46), Píndaro afirma que *makários* é o vencedor que após as fadigas da terra vive para sempre consagrado pelas musas. O poeta também chama de *mákar* os lugares que estão associados aos deuses, como por exemplo, o lar nas *Olímpicas* (1.11) e nas *Píticas* (5.11) e Tebas nas *Ístmicas* (7.1). No primeiro exemplo, Píndaro chama de venturosa a morada de Hierão e, no segundo, ele exorta como venturosa Tebas, sua própria pátria. Em duas passagens, Píndaro se refere a um rei como venturoso. Bato, o filho de Polimnesto, *Píticas* (4.59), e Arcesilau, rei que, além de rico, termina de coroar sua felicidade com a recente vitória dos seus corcéis, *Píticas* (5.20). Nas mesmas *Píticas* (5.46), acima citadas para a evidência do emprego de *makários*, é interessante notar o uso que Píndaro faz de *mákar*, como o atributo do rei que foi vitorioso na corrida de carros e *makários* para o condutor do carro, o instrumento da vitória.

Píndaro aproxima o uso de *ólbios* ao de *mákar*, para referir-se a casa, como a morada dos deuses, ou a um palácio como símbolo de prosperidade. Nas *Neméias* (1.71), Hércules será recompensado com a sua admissão nas *olbíois en dómasi*, “prósperas moradas”, dos olímpios, desposando a deusa Hebe e repousando tranqüilo entre os imortais. Nas *Neméias* (4.24), a referência é ao *olbían aulán*, “próspero palácio”, de Hércules, quando esse recebe Timasarco em sua casa.

No período que corresponde ao aparecimento da literatura épica, os termos para designar o homem feliz ou epitetar um deus conservam certa conexão entre si, no que diz respeito a nuances de sentido, embora mantenham de forma muito evidente a aplicação a cada segmento humano ou divino. No período seguinte, conhecido como a Idade da Lírica, uma grande mudança acontece com o aparecimento da poesia didática ou parenética de Sólon¹⁸. Receptivo às preocupações envolvendo as questões humanas, o poeta se mostra sensível às instabilidades das coisas e da sorte humana. O poeta diz que nenhum mortal é *mákar*, pelo contrário, que todos os homens a quem o sol contempla são *poneroí*, “miseráveis” (BARROS, 1998, p.153).¹⁹ Se, antes, o homem que possuía recursos materiais ou era favorecido pelos deuses ou pelas musas podia ser considerado feliz, agora, há algo que o impossibilita ser chamado venturoso. Se o homem pode sofrer dores e penas incontáveis, ele não poderá ser jamais *mákar*, que continua sendo um atributo dos deuses.

Nesse contexto de limitação das condições de felicidade para o homem, emerge um novo uso do termo que se associa a palavras do vocabulário grego para exprimir noções como as de justiça, de conhecimento etc. No Livro I, verso 1171, o poeta Teógnis²⁰ vincula o homem que é *mákar* ao que tem *gnóme*, “conhecimento”. Para o poeta, o homem que tem *gnóme* reconhece seus limites e pode, dessa maneira, melhor conhecer a si mesmo e evitar cometer injustiças. Assim, diz Teógnis, exortando Cirne, que o conhecimento excelente é ofertado pelos deuses e o homem *mákar* é aquele que conserva isso em seu espírito. Apesar da mudança de paradigma que ocorre, a felicidade ainda é algo dado pelos deuses; os homens somente a alcançarão se

¹⁸ Para o texto grego do poema de Sólon e sua tradução, conferir o livro da professora BARROS, Gilda Naécia Maciel de. *Sólon de Atenas: A Cidadania Antiga*. São Paulo: Humanitas, 1998.

¹⁹ Veja o fragmento 15 de Sólon: οὐδὲ μάκαρ οὐδεὶς πέλεται βροτός, ἀλλὰ πονηροὶ πάντες ὅσους θνητοὺς ἥλιος καθορᾷ. (não, homem algum é feliz: miseráveis, são todos os mortais que o sol contempla).

²⁰ THEOGNIS. (Eleg.). *Elegiae*. In.: DUMONT, Darl and SMITH, Randall M. Idem.

observarem os preceitos estabelecidos pelos deuses. Cabe, pois, ao homem, conhecer sua condição de mortalidade e conservar as leis divinas.

Como Sólon, Teógnis diz que nenhum homem que contemple a luz do sol é passível de felicidade. Teógnis, no entanto, usa *ólbios*, enquanto Sólon usa o termo *mákar*. Isso pode sinalizar uma transformação na forma da percepção que se tinha do homem. Enquanto na poesia épica o poeta canta a casta dos nobres guerreiros e o homem heróico, o poeta lírico canta um homem universal, seus desejos e anseios. Conseqüentemente, o poeta afirma a impossibilidade da felicidade humana para todos os que ainda contemplam a luz do sol. Não importa que a prosperidade, a fortuna ou a bem-aventurança venham dos deuses, pois, de qualquer modo, o homem conhecerá o mal e o sofrimento comuns a todos os que ainda não desceram ao Hades, não podendo declarar-se feliz.

As reflexões acerca das condições instáveis da vida humana, que tem sua gênese nos poemas homéricos, passam a ser um *tópos* comum aos líricos, utilizadas como máximas e fórmulas que regulam uma espécie de conduta para o homem. As restrições ao ser humano, como bem assinala Barros (1998, p.43), foram expressas “talvez com os sentimentos mais deprimentes, por Mimnermo e Semônides”. Se o conhecimento advém dos deuses, como menciona Teógnis, junto com ele pode vir o engano, segundo Semônides, o que favorece o erro e a má escolha, possibilitando, igualmente, a queda do homem nas desgraças das quais nenhum homem está isento de recebê-las de Zeus, como arremata Mimnermo.

Nessa linha pessimista, Álcman (frag.1)²¹ se expressa de forma contundente e radical. *Ólbios*, para o poeta, é quem é *eúphron*, “alegre”, e *áklaustos*, “sem tristezas” ou “pesares”, no espaço de um único dia. A felicidade, para Álcman, concerne ao homem terminar o seu dia sem

²¹ ALCMAN. In. *Lyra Graeca*. Edited and translated by J.M. Edmonds. V.1. The Loeb Classical Library. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1934, p.54.

lágrimas. Ele assinala, desse modo, uma felicidade da qual os bens materiais, a opulência, está ausente e propaga uma felicidade não material e de breve duração. Com isso, Álcman chama a atenção para o que, mais tarde, Sólon advertirá Creso, nas *Histórias* de Heródoto, sobre a importância de esperar o fim, antes que alguém se proclame feliz.

A felicidade não material da qual fala Álcman estará presente na poesia de Safo.²² A poetisa dirige-se ao *gambrós*, “noivo”, no dia do casamento, como *ólbios*. O noivo está feliz por duas razões, porque o casamento se realizou como ele desejava, e ele tem a *párthenos*, “virgem” ou “noiva”, que desejava. Sobre essa passagem, McDonald (1978, p.17) afirma que é consistente com outro poema de Safo que alude à coisa mais bela existente sobre a terra, não uma cavalaria, uma infantaria ou uma esquadra, mas a pessoa a quem se ama. Para a autora, a fonte da felicidade do noivo é a noiva a quem ele ama. Sua interpretação é pertinente, mas, acredita-se, também seria possível aproximar a felicidade do noivo, no poema de Safo, à felicidade do homem que passou um dia festivo, sem pesares e lágrimas, do poema de Álcman.

A partir do cenário do casamento, no qual se exorta o noivo como alguém feliz, porque teve o casamento almejado e a virgem desejada - o que não significa felicidade duradoura, mas apenas pela ocasião -, pode-se vislumbrar a permanência da felicidade, se a noiva for uma esposa atraente, bondosa, sábia e casta, como diz Semônides (7.83)²³, e o fragmento 1056, de Eurípides,²⁴ que diz que *makários* é o homem que “encontra pela boa sorte”, *eutykheî*, uma “boa esposa”, *esthlés gynaikós*, no casamento e “desafortunado”, *dystykheî*, é quem não encontra uma esposa com tais qualidades. O homem que consegue uma boa esposa é *eutykhés*, pois ele pode escolhê-la, o que lhe permitirá construir sua própria sorte; entretanto, em última instância, como a

²² SAPPHO. In. *Lyra Graeca*. Edited and translated by J.M. Edmonds. V.1. The Loeb Classical Library. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1934, p. 290.

²³ SEMONIDES. (Eleg., Iamb.). *Fragmenta* (7.83). In.: DUMONT, Darl and SMITH, Randall M. Idem.

²⁴ EURIPIDES. *Fragmenta* (1053.3). DUMONT, Darl and SMITH, Randall M. Idem.

vitória de um atleta numa disputa de carros, sua *eutykhía*, “fortuna”, dependerá da vontade dos deuses.

O poeta Baquilides²⁵ encontra, no *hóros*, “limite”, um caminho para atingir a *eutykhía*. Há, na visão de Baquilides, certo apelo a que alguém se mantenha à distância do que pode causar grandes sofrimentos. A sabedoria para evitar a dor é manter-se, pois, respeitoso com os deuses, não almejando transgredir suas leis, observando os limites que distinguem homens e deuses. Na poesia de Baquilides, a felicidade reside em evitar o mal.

A felicidade, tal como vista nos poetas, é um anseio. Seja nos poemas épicos ou nos líricos, ela se exprime sempre como algo que se deseja. Há, no entanto, uma diferença e uma mudança de postura na opinião de quem a postula. Na lírica, o homem expressa a condição de desamparo na qual se encontra e parece se contentar com certo nível de felicidade que diverge dos anseios de prosperidade dos grandes heróis homéricos. Se a proteção e o favor dos deuses fazem um homem venturoso e próspero, pois disso provém sua glória e a admiração dos outros guerreiros, o homem do período posterior iguala a felicidade à sabedoria que o faz desejar apenas o que lhe é possível e retira das cenas cotidianas, dos acontecimentos familiares, como o quadro de um casamento, ou nas festividades públicas, como a vitória na disputa de carros, tudo o que pode proporcionar pequenos prazeres e curtas alegrias. Esse quadro configura uma dimensão mais próxima à real condição da vida precária do homem, como já mostrada n’*Os Trabalhos e os Dias* e, agora, pelos poetas líricos.

Apesar do desvio que os poetas líricos fazem do uso dos termos que designam o homem feliz, a distinção não é tão significativa quanto sua aplicação pelos filósofos pré-socráticos.

²⁵ BACCHYLIDES. In. *Lyra Graeca*. Edited and translated by J.M. Edmonds. V.3. The Loeb Classical Library. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1934, p. 120.

Nas *Histórias*,²⁶ Heródoto traz a lume o debate sobre a felicidade ao colocar, em cena, o poeta e legislador ateniense Sólon e o soberano da Lídia, Creso, num diálogo que poderia ser descrito como uma reflexão em torno da vida humana e sobre como e quando o homem pode designar-se feliz. O historiador estabelece a discussão entre os dois homens opondo as grandes riquezas e o poder do soberano lídio ao estatuto de um tipo de felicidade permanente, mas, mais simples pressuposta por Sólon.

Creso, considerando-se o homem *olbiótatos* (1.30,14), chama Sólon, poeta e legislador, para que visse o quanto não necessitava de nada, posto que grande era a sua riqueza. Creso se dirige a Sólon recorrendo à sua sabedoria, pois havia muito que ouvira falar do seu conhecimento; além disso, sabe que o legislador, por ter viajado muito, conhece muitos lugares e homens ricos. Tendo organizado todo o cenário, Creso revela seu desejo de saber quem é o homem mais feliz que Sólon já havia encontrado.

Embora Creso não necessitasse de mais riqueza,urgia-lhe saber qual o homem mais próspero do mundo, inquirição que ele faz a Sólon, almejando ouvir uma resposta favorável a sua própria pessoa, pois se acreditava o mais próspero dos homens. Sólon, no entanto, dissipa as ilusões de Creso, respondendo-lhe que o homem mais próspero que ele já conhecera foi um ateniense chamado Telo (1.30,16), morto em batalha, quando estava em pleno apogeu. Creso, então, pergunta as razões de Sólon para tal escolha. Sólon lhe apresenta duas: a primeira, porque a cidade de Telo era próspera (1.30,19), seus filhos eram *kaloí te kághoi*, “belos e bons”, (1.30,19). Ele ainda viveu o suficiente para ver os netos nascerem e todos sobreviverem (1.30,20). A segunda, é que ele possuía riqueza suficiente e teve uma morte gloriosa (1.30,21-22). Morreu como um soldado, lutando por seus compatriotas, numa batalha contra a cidade vizinha

²⁶ Para o texto grego das *Histórias*, conferir DUMONT, Darl and SMITH, Randall M. Idem. Para o texto traduzido, HERODOTUS. *The Histories*. Translated by Aubrey de Sélincourt. London: Penguin Books, 1972.

(1.30,23-24). No lugar onde caiu, os atenienses lhe prestaram a mais alta honra de um funeral público (1.30,25 e 1.31,1).

Os detalhes que Sólon apresenta a respeito da felicidade de Telo eram, segundo Heródoto, uma tentativa de funcionar como uma lição moral para o soberano. Mas Creso, pensando no segundo lugar, indaga novamente o legislador sobre quem poderia ocupar o segundo lugar em felicidade. Sólon, mais uma vez, dá o segundo lugar a dois jovens irmãos argivos, Cleóbis e Bíton, que também já estão mortos. Como Telo, eles tinham o suficiente para viver confortavelmente (1.31,5). Tinham força física (1.31,6), provada não apenas nos jogos atléticos, mas em um episódio que aconteceu a ambos, quando os argivos celebravam o festival de Hera. Era muito importante que a mãe dos dois jovens fosse a tal festival, mas os bois que deveriam puxar o carro que a levaria tardaram a voltar do campo. Como não podiam mais se atrasar, decidiram se atrelar ao carro e puxá-lo, numa distância de seis mil braças, até o templo de Hera. Após essa façanha, que teve o testemunho de toda a multidão reunida no festival, tiveram a morte mais desejável (1.31,8-16).

A multidão se dividiu. Os homens permaneceram ao lado dos rapazes, congratulando-os por sua força, enquanto que as mulheres se conservaram junto à mãe dos jovens, dizendo-lhe o quanto era afortunada por ter filhos como aqueles. Nesse momento, a mãe suplica à deusa Hera que conceda a seus filhos a “maior fortuna”, *tykheîn áriston* (1.31,23), que pode recair a um mortal (1.31,17-23). Após essa prece, vieram as cerimônias de sacrifícios e os festejos. Então, quando tudo estava acabado, os dois rapazes adormeceram no templo e, enquanto dormiam, morreram. Desde então, os argivos passaram a respeitá-los e enviaram suas estátuas a Delfos como sinal de veneração. Com isso, diz o historiador, o deus mostrou claramente *hos ámeinon eíe anthrópoi tethnánai mállon è dzóein*, “que é melhor para o homem morrer mais do que viver”, (1.31,16-17).

Creso irrita-se com Sólon por ter dado o segundo lugar da *eudaimonías* (1.32,1) a dois argivos e o interrompe imediatamente, indagando-lhe se a sua *eudaimoníe* é tão desprezível a ponto de não ser comparada nem mesmo à dos homens comuns que Sólon mencionou. Em resposta, o legislador faz um discurso sobre a felicidade, vedando-a a todos os homens que ainda contemplam a luz do sol. Sólon sabe que os deuses invejam a prosperidade humana e que gostam de confundir os homens. Assim, à pergunta de Creso sobre o destino humano, Sólon responde seguindo a esteira de Álcman, em termos de dias. À proporção que os anos passam, diz Sólon, há muitas coisas para *ideîn*, “ver” (1.32,8) e *patheîn*, “sofrer” (1.32,8) a ponto de se desejar outra coisa.

Nesse ponto, Sólon faz uma reflexão geral acerca da vida humana e continua suas considerações sobre os dias vividos pelo homem que, não obstante a quantidade, nenhum é igual ao outro. Em seguida, chama a atenção de Creso para o fato de que tudo é *symphoré*, “circunstância”, na vida do homem e, imediatamente, da reflexão geral sobre o destino humano ele passa a um exemplo com o próprio Creso, chamando-lhe a atenção para o fato de que sua riqueza e seu poder não são suficientes para fazê-lo feliz, posto que ainda vive, não estando isento de ver e sofrer as coisas que estão por vir.

Sólon continua seu discurso sobre a felicidade situando-o nos limites da sabedoria humana que consiste em esperar o fim, antes de ser chamado feliz. Riqueza, poder, é tudo ilusão. Nenhum homem é *aútarkes*, “auto-suficiente”. Sólon conclui sua narrativa alertando que é necessário *skópein tèn teleutèn*, “examinar o fim” (1.322,46) e ter cuidado, porque com freqüência os deuses dão ao homem um lampejo de felicidade para, depois, arruinarem-no completamente (1.33,1).

O soberano, irritado com o hóspede, considerou-o louco e estúpido por causa da idéia de examinar o fim de todas as coisas sem que isto tivesse qualquer relação com a prosperidade

presente. Assim, Cresos, indiferente a Sólon, expulsou-o do seu reino. Após a partida de Sólon, um grande infortúnio, diz Heródoto, abateu-se sobre o soberano da Lídia (1.34,1ss).

Se for feita uma comparação entre as duas pequenas narrativas de Heródoto, nas quais Sólon discursa sobre a felicidade, tem-se que a diferença entre Telo, que ocupa o primeiro lugar, e Cleóbis e Bíton, que ocupam o segundo, está no fato de que os irmãos morrem jovens e não deixam descendência. Heródoto informa que Telo vive em uma cidade próspera. Embora o historiador não mencione que Cleóbis e Bíton tivessem uma cidade próspera, ele menciona a riqueza moderada dos dois jovens irmãos. Além disso, eles fizeram algo digno de elogio, assim como Telo. Este morreu numa batalha, em pleno apogeu; aqueles, quando dormiam, após um ato digno de honradez. Aqui, Heródoto se aproxima de Teógnis (1013-16), para quem *mákar*, *eudaímon* e *ólbios* é quem desceu ao Hades sem sofrimento. A distinção entre a primeira e a segunda narrativa, por conseguinte, diz respeito à continuidade de uma geração, a dos filhos e netos de Telo, que permanece, e o desaparecimento da geração de Cleóbis e Bíton por não terem deixado descendência.

Na perspectiva do Sólon herodotiano, o homem feliz não se constitui a partir da riqueza ou do poder que exerce sobre muitos. Sólon, inclusive, sabe que muitos dos homens que são *dzáploutoi*, “muito ricos” (1.32,27) podem ser *anólbioi*, “imprósperos” (1.32,27), o que demonstra que *ólbios* assume um sentido a mais que meramente o de próspero por ter riqueza (1.32,5). Para ser *ólbios*, isto é, para ser próspero ou rico, o homem deve ter *eutykhía* e deve, além disso, terminar a sua vida bem. *Eutykhía*, como uma espécie de um golpe da sorte é que definirá a felicidade do homem. *Eutykhía* denota, para Sólon, a boa fortuna que salva um homem dos males - o que torna o homem *áperos*, “válido” (1.32,34), *ánousos*, “sadio” (1.32,34) e *apathès kakôn*, “sem males” (1.32,34-35) - e pode supri-lo de bens – *eúpais*, “bem nascido” (1.32,35) e *eueidés*, “belo” ou “gracioso” (1.32,35).

Somente após a morte é que um homem pode ser chamado *ólbios*, porque apenas em tal condição é que sua *eutykhía* permitirá que se entreveja sua perenidade. Mas a morte, que possibilitará distinguir um homem feliz, deve vir acompanhada de honra, como foram as mortes de Telo, Cleóbis e Bítom. Nessa direção, McDonald (1978, p.23) assinala que a vida do homem é longa e os deuses podem enviar muitos infortúnios; por isso, o homem necessita de que uma boa sorte seja acrescida à sua riqueza. Assim, se um homem tem a ajuda e o elogio dos deuses, ele será *eudaímon* e *makários*, se tem uma boa fortuna, será *eutykhés*, e, se além disso, terminar bem a sua vida, ele poderá ser chamado *ólbios*.

Em Heródoto, encontram-se, pois, os quatro termos atributivos de um homem feliz, *ólbios*, *makários*, *eutykhés* e *eudaímon*, bem como o substantivo *eudaimoníe*, para designar a felicidade. A presença de muitos termos para tentar definir o que é a felicidade ou o homem feliz é uma demonstração da dificuldade de conceituação da questão proposta por Creso e recusada por Sólon. O legislador não responde à questão de Creso, mas intenta fazê-lo falando daqueles que possuem o que Creso diz se regozijar. Heródoto, no entanto, parece apreender, por meio do adjetivo *eudaímon* e do substantivo *eudaimoníe* as nuances de sentido enunciadas pelos outros termos.

McMahon (2006, p.3) indica a emergência da palavra *eudaímon* e *eudaimoníe* no tempo de Heródoto como preferida para designar “a difícil qualidade daquilo que Creso ansiava”. No processo de formação da palavra *eudaimonía*, encontram-se duas noções, uma de fortuna, posto que ter um bom *daímon* ao seu lado, um espírito que guia, é ser feliz, e outra noção de divindade, pois um *daímon*, diz McMahon (2006, p.4), é um emissário dos deuses que assiste cada um de nós, agindo invisível no interesse dos olímpios. É baseando-se nessa invisibilidade que Sólon, como homem sábio, não pode responder à questão de Creso acerca da felicidade. Saber esperar o dia final, como propaga Sólon, pois os 26250 dias reservados ao homem são envolvidos em

mistérios e surpresas, é a grande sabedoria de um mundo constantemente ameaçado por forças poderosas que ameaçam subverter os anseios humanos. Num mundo regulado pela força inexorável do destino e dos deuses, em que nada é seguro para os mortais, proclamar-se feliz é uma transgressão.

Para Heródoto, a felicidade não se apresenta como um estado subjetivo, mas é o resultado da experiência de uma vida inteira e que somente a morte é passível de mensurá-la, pois após ver o fim da vida, depois de pesar todas as experiências, é que torna possível saber se ela foi boa ou ruim. Sendo assim, a pergunta de Creso é infantil, visto que não considera a vulnerabilidade e a mutabilidade da sorte. O soberano, pois, parece desconhecer a essencial e mais verdadeira condição que atinge toda a humanidade: a mutabilidade das coisas.

Logo depois da partida de Sólon, Creso será atingido por um grande infortúnio e somente assim reconhecerá a sabedoria das palavras de Sólon e compreenderá a insensatez do seu próprio orgulho. Nesse momento, o soberano retoma três vezes o nome de Sólon, evocando as palavras do sábio ateniense de que *medéna eínai tôn dzoónton ólbion*, “ninguém que vive é próspero” (1.86,15-16).

Para pensar em felicidade, na Antigüidade, é necessário levar em consideração aspectos da sorte, pois num mundo governado por forças que estão além do controle de qualquer pessoa e regido por deuses tão caprichosos e invejosos quanto os próprios homens a felicidade não pode ser vista apenas como produto resultante da força, da vontade e da escolha humana. É por essa via que os poetas trágicos gregos caminharão. Ésquilo,²⁷ no seu drama da justiça divina, reconhece a bem-aventurança e a grandeza dos deuses e vai se referir a eles sempre como *mákares*.

²⁷ Para o texto grego de ÉSQUILO, ver DUMONT, Darl and SMITH, Randall M. Idem. Para a tradução, conferir TORRANO, JAA. Ésquilo. *Persas*. In. Revista de Letras Clássicas, n. 6, 2002, pp.197-228 e ÉSQUILO. *Orestéia I* : Agamêmnon. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

O dramaturgo volta à tradição homérica na qual o epíteto era exclusivo dos deuses. Ao colocar os deuses na posição de bem-aventurados, Ésquilo delinea as linhas divisórias que os separam dos homens e reconhece que há um limite para o homem. Nos *Persas* (768), o espectro de Dario se refere a Ciro como um *eudáimon anér*, “homem feliz”. Ciro governa uma cidade próspera para a qual trouxe a paz; além disso, conquistou o povo lídio e frígio e, apesar de ter subjugado a Jônia, os deuses não lhe foram hostis, porque ele era *eúphron*, “prudente” (772); por tudo isso, obteve o favor dos deuses.

A prosperidade de Ciro não causa a inveja dos deuses. Mas é, em si, o reconhecimento da divindade pelo modo prudente das suas ações. Além disso, Ciro reúne as qualidades necessárias ao posto de homem feliz, pois é tirano e poderoso e sua prosperidade advém do fato de que ele é um soberano poderoso e permaneceu, assim, até a sua morte (McDONALD, 1978, p.24). Dentre as qualidades que fazem de Ciro um homem feliz, a prudência é a que mais se destaca, posto que é a sua maneira de proceder que confirmará tal ideal. A virtude de Ciro, cuja excelência consiste em saber que a limitação é a propriedade do homem, reside em saber que a riqueza e o poder são transitórios e, assim, por deslocamento da questão, sabe que nenhum homem está isento de males. Ésquilo repete o *tópos* comum, encontrado na tradição, que é o da impossibilidade do homem se dizer feliz antes que morra.²⁸ O Coro do *Agamêmnon* (176ss) canta que por meio do sofrimento também se aprende, portanto, a miséria pode ensinar e o melhor é *phroneîn*, “ser sábio”, como assinala Agamêmnon, na peça homônima, que a maior dádiva divina é não perder a sensatez, a sabedoria.²⁹

Como se pode observar, há uma larga tradição na literatura grega antiga, pelo menos é uma questão presente nos documentos que chegaram até os dias atuais, que busca compreender o

²⁸ Cf. ÉSKUULO. *Agamêmnon*. ὀλίγοι δὲ χρόνῳ / βίον τελευτήσαντ' ἐν εὐεστοῖ φίλῃ. (928-29).

²⁹ Cf. *Ibidem*, verso 927, onde a personagem diz: μὴ κακῶς φρονεῖν.

que é a felicidade e o homem feliz. Ainda que bastante inquirida, a questão sobre o que é a felicidade e o homem feliz não é fácil solucionar. Muitas são as sutilezas que a envolvem. Assim, prosperidade ou segurança material, o triunfo que se obtém com a vitória, numa disputa de carros, a obtenção do favor e da gratidão divina, a saúde da mente, a alegria do noivo no dia do casamento ou a prudência e a moderação, que permitem ao homem perceber a transitoriedade da fortuna, são fontes de felicidade.

O caráter transitório da fortuna definirá uma ética para o homem, pois a ele caberá pensar e agir como um mortal. Para tanto, é mister que tenha espírito saudável, senso de justiça e não se indisponha com os deuses, pois ao homem justo e piedoso para com os deuses e que reconhece sua tarefa humana, os deuses dão riqueza, glória e prosperidade. Os deuses representam, então, um ideal de justiça que determina o comportamento humano. Parece haver, por conseguinte, um movimento no modo de conceber a felicidade que parte do campo da visão, que chegava mesmo a ser percebida a olho nu, para uma dimensão fora do campo da visão. Agora, como bem assinala McDonald (1978, p.29), alguém sendo *eúphron* ou *sóphron*, “sábio”, pode ser guiado à felicidade. Mas se alguém é o contrário disso, sofrerá. Assim, deve-se considerar que o próprio pensamento e a ação são ferramentas fundamentais para a realização da felicidade que é baseada na riqueza e no poder e não em um estado interno ou subjetivo.

À medida que o homem pensa e age, seu destino vai se revelando e, dependendo das suas ações, a boa ou a má sorte se lhe imporá. Sua felicidade está sujeita às malhas do acaso, cabendo ao destino ou a um deus a responsabilidade pela concessão da boa ou da má sorte. Aqui, abre-se uma fenda para a tragédia se interpor. Não há um imperativo moral absoluto que dite como se deve comportar, mas apenas a consciência daquilo que compete à natureza de cada um fazer; o herói se comporta de acordo com o que percebe ser específico da sua própria natureza, todavia, é um ato que depende muito mais de conhecimentos externos a si do que da sua vontade.

De alguma maneira, a realização da própria natureza se vincula à felicidade, que tem a ver com a ajuda divina que o homem conquista por meio da sua excelência. A felicidade se constitui a partir de duas vias: de um lado, a ajuda divina; de outro, a excelência humana. A junção dos dois lados é a garantia de prosperidade para o homem e, por conseguinte, sua inclinação para o agir bem. Pohlenz (1961, p.577) afirma que a felicidade, para o homem antigo, “estava radicada na aspiração de ver coincidir o valor íntimo do próprio homem e sua situação exterior”; assim sendo, apenas a ação correta e justa não é suficiente para se atingir a felicidade, a ela deve-se acrescentar a admiração e a aprovação da ação pelos deuses e/ou pela comunidade. Aqui, surge uma questão importante que é a da felicidade ligada à *pólis*, que no drama está representada pelo Coro e no teatro, enquanto o lugar da representação, é o público que assume a função.

É quase impossível, poder-se-ia dizer, buscar a felicidade fora dos limites da *pólis*. Ora, uma vez que somente no âmbito dela é que o homem pode exercer, inteiramente, sua condição de sujeito social, “porque nela está inscrito o seu código moral”, (PIZZOLATO, 2000, p.58) como pontifica Pizzolato, buscar a felicidade fora dos seus limites seria mais ou menos como agir símile a um deus ou a um animal, o que não é propriedade do homem. Aristóteles, na *Política* (1253a3-4),³⁰ ao definir o homem, define-o como o animal político; para o filósofo qualquer tentativa de definição do homem fora da esfera humana seria ignorar a sua característica precípua que é a sua vida em comunidade.

Nestle (apud VIDAL-NAQUET, 1988, p.90) afirma que a tragédia nasce quando se começa a olhar o mito com o olhar de cidadão. Nesse momento, o poeta trágico começa a colocar em cena as ambigüidades e as contradições do homem habitante da *pólis* e do homem morador e proprietário do *oikos*. Em tal perspectiva, como alguém poderia pensar, no drama, em uma

³⁰ ARISTÓTELES. *Política* (1253a3-4 Bekker). In.: DUMONT, Darl and SMITH, Randall M. Idem.

conciliação entre Creonte e Antígone, representantes, respectivamente, das categorias *pólis* e *oîkos*?

Na tradição literária grega, a *eudaimonía* é o resultado da combinação de riqueza, poder e admiração da comunidade com o favor ou a gratidão dos deuses. Poder-se-ia dizer que ela está fortemente enraizada nas questões da fortuna. Na conceituação aristotélica de tragédia, esta é definida como imitação de ação, de vida, de felicidade, mas também e, sobretudo, de infelicidade.³¹ O enredo, prioritário para Aristóteles, ocupa um lugar importante na sua definição de tragédia. Sabe-se, pois, que a tragédia não é imitação de homens, mas das ações realizadas nas quais se encontram a sorte ou a desdita.³² Visto que a sorte e a desdita se encontram na ação e o fim é uma forma de ação, não uma qualidade, Aristóteles declara que os homens, ou as personagens, são *katà mèn tà éthe*, “segundo o caráter” (1450a19) de determinada qualidade, mas que são, *katà dè tàs práxeis*, “segundo as ações” (1450a19-20), *eudaímones*, “felizes” (1450a20) ou o reverso disso.

Aristóteles conduz para uma compreensão de mundo, assim como Heródoto, em que o sofrimento parece ser uma marca do homem e a felicidade se encontra - o que é uma tragédia - além do seu domínio. No século V, que não é ainda a época de Aristóteles, *tragoidía*, “tragédia”, representava não apenas um novo vocábulo na língua grega, mas significava uma forma artística que se descortinava no festival em honra ao deus Dioniso, nas Grandes Dionisíacas.

Ésquilo, Sófocles e Eurípides escreveram muitas tragédias, mas poucas chegaram até os dias atuais. Entretanto, no *corpus* das tragédias sobreviventes não são encontrados finais felizes,

³¹ Na *Poética* (1450a16-19), Aristóteles define tragédia como “μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου καὶ εὐδαιμονίας <καὶ κακοδαιμονίας> ἢ δὲ εὐδαιμονία καὶ ἡ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστὶ, καὶ τὸ τέλος πράξις τις ἐστίν, οὐ ποιότης” Cf. ARISTÓTELES. *Poetica* (1450a16-19 Bekker). DUMONT, Darl and SMITH, Randall M. *Idem*.

³² Para referências de comentadores da passagem na *Poética*, em que Aristóteles define a tragédia como imitação de *eudaimonías* e de *kakodaimonías* (1450a17), ver a nota 157, p.47, da tradução espanhola realizada por Eduardo Sinnot (vide referências).

pelo contrário, os heróis e as heroínas são envolvidos em situações sobre as quais não têm nenhum domínio. Sendo obrigados a fazer escolhas inconciliáveis, terminam por experimentar o braço pesado da divindade, o açoite do destino e até mesmo sua auto-destruição, por ter agido cega e loucamente.

McMahon (2006, p.9) observa que, na tradição trágica, felicidade é quase sempre um milagre, requerendo a intervenção direta do divino. Felicidade, portanto, liga-se diretamente à divindade, que a oferecerá ou a negará ao homem, dependendo de como ele se comporta face à sua condição de homem. A *hýbris* é, pois, a moeda de troca dos deuses face à ação humana, no intuito de conseguir a felicidade.

Assim, tendo a cidade como protagonista na qual as relações se estabelecem em diversos níveis: religioso, político, ético etc., este trabalho se propõe a discutir questões atinentes à felicidade do homem nas tragédias de Sófocles. A tese defendida é a de que a felicidade resulta da vontade divina e da ação humana. As teorias que podem balizar um trabalho dessa natureza são as mais diversas: antropologia, psicologia histórica etc. Preferiu-se, no entanto, buscar na enunciação do texto dramático as passagens caracterizadas como as reflexões gerais que expressam a felicidade na obra de Sófocles. De antemão, vale ressaltar que o poeta não apresenta uma concepção de felicidade, até porque numa criação artística feita para a representação, sua própria natureza contingente não permitiria tal empresa; entretanto, uma reflexão sobre a felicidade não se faz ausente dos diálogos e comentários das personagens e do Coro.

Capítulo II.

Ájax

Ájax³³ é, depois de Aquiles e ao lado de Heitor, um dos maiores heróis da *Iliada*³⁴. Filho de Télamon, rei de Salamina, ele chefiou 12 navios na expedição a Tróia, como informa o catálogo das naus (*Iliada*, II. 557). Ocupando o segundo lugar na ordem dos guerreiros gregos, distingue-se entre os demais da armada aquéia, como relata Homero:

Entre os guerreiros, Ajaz Telamônio era o mais distinguido
enquanto Aquiles esteve afastado, o mais forte de todos
e possuidor dos melhores cavalos; em tudo primava.

A exortação ao nome de Ájax seguido do patronímico Telamônio reivindica, na *Iliada*, a grandeza e o reconhecimento de um herói que tem na ascendência sua estatura heróica. A tragédia também faz largo uso desse recurso, pois é uma forma de trazer a público o caráter heróico da personagem que se apresenta, dentro do contexto trágico, freqüentemente, aviltado e desprezado pelos deuses ou pelos outros homens. Em *Ájax*, esse recurso se torna mais evidente, principalmente, porque o herói se encontra numa posição fronteira: de um lado, o distante mundo arcaico com seus valores épicos e guerreiros, os quais Ájax conhece e se mantém fiel a

³³ O texto grego, a tradução e os comentários sobre o *Ájax* são os das edições de MAZON, Paul. *Sophocle*. Tome II. *Ajax. Oedipe Roi. Électre*. Texte établi par DAIN, Alphonse. Paris: Les Belles Lettres, 1968; LLOYD-JONES, Hugh. *Sophocles I: Ajax. Electra. Oedipus Tyrannus*. Edited and translated. Loeb Classical Library. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1994; STANFORD, W.B. *Sophocles. Ajax*. Edited with introduction, revised text, commentary. London: Bristol Classical Press, 1994 (1963); OLIVEIRA, Flávio Ribeiro de. *Aias de Sófocles: Tradução e Estudo*. São Paulo: (dissertação de mestrado apresentada à Universidade de São Paulo - não publicada), 1994 e GARVIE, A.F. *Sophocles, Ajax*. Edited with introduction, translation and commentary. Warminster: Aris & Phillips, 1998.

³⁴ A tradução portuguesa da *Iliada* utilizada é a de NUNES, Carlos Alberto. *Iliada de Homero*. São Paulo: Edições Melhoramentos, s/d. 3ª edição. Algumas vezes, modificada, mas sempre que isso acontecer, será indicado em nota. O texto grego utilizado é o estabelecido por BERGKER in *Musaios*. Version 2001 TLG0012,1. Copyright 1992-2001. In.: DUMONT, Darl J. and SMITH, Randall M. Idem. Recorreu-se, ainda, à tradução italiana da *Iliada* feita por ONESTI, Rosa Calzecchi. Omero. *Iliade*. Testo a fronte. Torino: Einaudi, 1990.

eles; de outro, o mundo da democracia, no qual o código guerreiro já não assume a importância e rigidez de antes. É nesse cenário que Sófocles, afastando do campo de batalha o segundo melhor dos aqueus, coloca-o em cena com suas contradições e ambigüidades – o próprio da tragédia, numa tentativa de definir sua mentalidade e descrever seu caráter e seu estado de alma.

Ájax participa do conselho dos anciãos no qual estão presentes os mais nobres dentre os aqueus: Nestor, Idomeneu, Ájax, o Oileu, o filho de Tideu, Odisseu e Menelau, inferindo-se, daí, que ele, na narrativa épica, é tido como um homem que além de bela compleição física é circunspecto e nobre (*Iliada*, 2.406). Distinto entre os combatentes, ao chegar a Tróia, Príamo, ao avistá-lo, indaga a Helena:

como se chama esse Acaio tão belo e de tal corpulência, de bem maior estatura e de espaldas mais largas que os outros? (*Iliada*, 3.226-27).

Na sua resposta, Helena indica Ájax, o *pelórios*, “prodigioso”, *hérkos*, “fortaleza”, dos aqueus³⁵. O seu escudo é pesado e, notavelmente, exuberante, pois “foi feito de sete peles de boi sobrepostas. A oitava camada, no exterior, é uma placa de bronze”.³⁶

No âmbito da narrativa épica, Ájax pode ser considerado o guerreiro feliz, uma vez que reúne as características do homem próspero, vide o número de marinheiros e naus que levou a Tróia, e tem o favor dos deuses. Além disso, tem a admiração dos seus companheiros. Mesmo sendo o primeiro, depois de Aquiles³⁷, sempre recebeu honras e homenagens dos outros

³⁵ Na *Iliada*, encontra-se mais de uma vez as palavras *πελώριος* e *ἕρκος* se referindo a Ájax. O “prodigioso”, *πελώριος*, e a “fortaleza”, *ἕρκος*, dos aqueus podem ser todos os guerreiros que estão em Tróia combatendo, todavia, essas duas palavras se aplicam particularmente à figura de Ájax como baluarte e protetor dos aqueus, mesmo que Aquiles esteja em campo de batalha. *Πελώριος* é também a palavra que Homero utiliza para qualificar o deus Ares. (*Iliada*, 7.208).

³⁶ Cf. HOMERO. *Iliada*. “Como uma torre era o escudo que Ajaz sobraçava, todo ele de couro e bronze, composto que fora por Tíquoio, o mais hábil dos correiros, que em Hila morada opulenta possuía. De sete couros de bois bem nutridos o escudo fizera, e, como oitava camada, o cobrira com bronze batido.” (7.219-23). É assim que Ájax parte para enfrentar Heitor.

³⁷ Apesar de Ájax, por toda a *Iliada*, ser visto como o melhor guerreiro depois de Aquiles, há uma igualdade no que concerne à “beleza viril”, *ἠυρόειη*, e “ousadia”, *κάρτεϊ*, de ambos, pois em lados opostos, eles são as muralhas

guerreiros, como no sorteio que tiraria a sorte do herói que deveria contender com Heitor. Os seus companheiros, reconhecendo sua bravura, suplicavam a Zeus que o nome escolhido fosse o de Ajax Telamônio.³⁸ Homero o compara ao deus Ares, sempre afeito ao combate; ou o tem como um deus, pois se refere a Ajax como divino ou “nascido de Zeus”, *diógenes*, (*Iliada*, 7.249). Essas alusões, evidentemente, são feitas pela estatura e atos do herói, pois se sabe que ele não descende dos deuses. Apenas sua força é grande para que ele seja apenas mortal. A força física de Ajax é descomunal, como no relato da luta com Heitor, quando este agarra do chão uma pedra e lança-a bem no umbigo do escudo daquele. Ajax pega uma outra ainda maior e arremessa-a contra Heitor, provocando sua queda. No entanto, a pugna continua. Tendo lutado durante todo o dia, o mensageiro dos troianos os convoca a cessar a peleja, a fim de recomeçá-la no dia seguinte. Após o fim da luta, os dois intercambiam presentes: Ajax recebe a espada de Heitor e este o cinto de Ajax, dois símbolos importantes de bravura; no entanto, serão presságios do triste fim que cada um obterá.

Em combate, Ajax é o herói cauteloso, espião sempre “atento”, *papténas*, (*Iliada*, 8.229), como é Odisseu, no prólogo do *Ajax*, a “espreitar”, *papteínein*, cuidadosamente, o momento exato de agir, pois teme encontrar Ajax, porque não sabe se ele se encontra dentro ou fora da tenda. O significado de *papteínein* é discutível, muitos estudiosos tendem a lhe atribuir um sentido depreciativo, como assinala Stanford (1994, p.55) no seu comentário ao *Ajax*, para

que protegerão os demais guerreiros no combate, como narram os versos 224-25, quando no centro das tendas está Odisseu, para que possa falar de modo que todos possam ouvi-lo e, nos extremos opostos, as tendas de Ajax e de Aquiles. Desse modo, Ajax seria um guerreiro tão valoroso quanto Aquiles, igualando-se mesmo a este. Idomeneu reconhece a força de Ajax, exprime-se para Meríones nessas palavras: “O grande Ajax Telamônio ninguém poderá dominá-lo, desde que seja mortal e se nutra dos grãos de Deméter, e possa ser vulnerado por bronze ou por pedra violenta. Não cederia terreno, em combate de perto, nem mesmo ao próprio Aquiles; medir-se com este no curso é impossível.” (*Iliada*, 12.320-24). Em que pese isso, é difícil sustentar a tese de que Ajax é um herói tão excelente quanto Aquiles enquanto este vive, pois numa cultura de excelência e eficácia, como a grega, os dois guerreiros têm importância iguais, todavia um é mais excelente que o outro. Junte-se a isso, ainda, o fato de que Aquiles é semi-divino pelo lado materno, enquanto que Ajax é mortal, embora haja uma versão da história de Ajax que o considera invulnerável, exceto na axila, na anca e no ombro.

³⁸ HOMERO. *Iliada*, 7.179, 183, 187, 203.

quem a acepção seria a de “olhar nítida e apreciadamente”. Na *Iliada* (17.674), após falar com os guerreiros, Menelau passa em revista o exército dos soldados. Como uma águia que tem uma visão penetrante, o atrida olha, compenetradamente, para todos os lados da legião. Não parece que no contexto o uso da palavra tenha um valor negativo, mas, um valor intensificador. O sentido é o de examinar com atenção; olhar com cuidado para todos os lados, para que ao agir, o sujeito da ação possa obter êxito na empresa, como faz Odisseu no início do *Ájax*, Menelau na *Iliada*³⁹, no verso acima citado, e o *Ájax* combatente em Tróia.

Além de examinar com atenção e cautelosamente, *Ájax* é um guerreiro que inspira sabedoria e prudência expressas pelo verbo *pépnymai* “estar ou ser inspirado”, portanto, “ser prudente”, na forma do participio dual *pepnyμένο*, “bem inspirado”; “prudente”, “sábio”, referindo-se a pessoas. Ademais, ele sabe respeitar as regras conviviais, quando lamenta a morte de Licófrone por Heitor:

Teucro, dileto, nesta hora perdemos um fiel companheiro,
o grande filho de Mástor, que em nosso palácio acatávamos,
como se filho lhe fôssemos, dê que deixara Citera. (*Iliada*, 15.437-39).

Ájax é um homem, como já se mencionou, reservado, pouco falador, o que o caracteriza como um homem prudente. O contrário disso, o homem altaneiro de “altissonantes palavras”, *megáloi...lógoi*, pode ser alvo dos “grandes golpes”,⁴⁰ *megálas plegás*, da vida, como adverte o Coro da *Antígone*. *Ájax* pode ser descrito, sobretudo pela tradição homérica e arcaica, como um verdadeiro modelo heróico, para quem a morte em combate é contingente para o fraco, porque o mais forte e “melhor”, *áristos*, sabe se escudar e proteger sua honra. Mas ao mesmo tempo, ele conhece a potência dos deuses, para quem nada é impossível, e pode não

³⁹ HOMERO. *Iliada*, 17.115. Nessa passagem, Menelau procurando, atentamente, por *Ájax*, παπταίνων Αίαντα, tenta divisá-lo entre os demais guerreiros.

⁴⁰ SÓFOCLES. *Antígone*, 1350-1.

poupar nem mesmo o heroísmo dos grandes homens. Dessa forma, Ajax se mostra intrépido no combate e benevolente com relação aos deuses, embora a tradição mítica o represente como ímpio e invectivador dos deuses e, particularmente, da deusa Atena.

A tradição mitológica narra um episódio da história de Ajax que diz que este, antes de partir para a guerra de Tróia, teria sido aconselhado pelo pai a vencer, sem dúvida com a lança, mas também com a ajuda dos deuses (GRIMAL, 2000, p.71); ao que ele respondeu que até mesmo um covarde “pode vencer com a ajuda dos deuses”. Nessa perspectiva interpretativa, os deuses não têm a valia que lhes é peculiar, pois agem, muitas vezes, segundo suas conveniências e regras, não de acordo com a excelência divina.

Se, realmente, os deuses têm tal variação de humor, o homem se torna mais vulnerável ainda, pois sua sorte depende do carisma daqueles. Dentro desse contexto, cabe ao homem um justo julgamento das suas ações, o que é necessário fazer para agradar aos deuses e ter seu carisma ou de que deve se afastar, a fim de não atrair para si a punição divina. Inseto nesse âmbito, nem sempre é fácil ao homem discernir, entre duas, qual a melhor forma de agir, como ser prudente no universo da imprevisibilidade no qual o homem tateia, procurando atingir a melhor das ações? A “prudência”, *phrónesis*, cuja prática leva à vida feliz, pois é a capacidade de pensar e de agir segundo a percepção cognitiva, a qual nos possibilita, então, tomar a decisão que leva à melhor ação, remete à idéia de “desmedida” *hýbris*⁴¹ humana, fonte das agruras e golpes humanos. O homem prudente é o representante da potencialidade da ação. No intuito de realizar a ação, ele incorre em riscos, pois pode acertar ou não o melhor caminho.

Na poesia homérica, Ajax é um homem virtuoso, de estatura elevada, um *spoudaíos*, termo que Aristóteles utiliza muitas vezes para se referir ao homem de virtude ou ao homem honesto. Dirlmeier (apud AUBENQUE, 2003, p.82) afirma que o *spoudaíos* “é o representante

⁴¹ Para PÍNDARO, *Olimpicas*, 13.10, a Desmedida, *hýbrin*, é mãe orgulhosa do Desprezo, *kórou*.

acabado de tudo o que é nobre”, isto equivale ao homem que nasceu livre, deliberou e agiu segundo sua escolha e de acordo com o código da sua geração anterior, confirmando sua nobreza e sua filiação de caráter. A *Iliada* apresenta bem este ideal de homem *spoudaios*, mas esse termo vai ter uma significação importante na poesia trágica, quando Aristóteles, na *Poética*, estabelecendo as regras de como compor a bela tragédia, alude ao caráter da “personagem”, *ethos*, ao apresentar os modelos que fazem uma boa poesia. Assim, o *spoudaios* tem seu lugar na construção do drama.

Não obstante a elevação da figura de Ajax pela tradição homérica, entre os trágicos, especialmente com Sófocles, a personagem de Ajax será representada, no período clássico, com um caráter avesso ao mundo no qual se desenvolve a democracia ateniense. Os valores aristocráticos do mundo homérico e arcaico se chocam, nesse herói, com os novos ideais de convivência numa *pólis* democrática cuja discussão é à luz do dia, em praça pública. Mas, se há na épica todo esse cenário em germe, por que Sófocles vai desenhar um herói da estatura de Ajax como ensandecido, imprudente e selvagem?

Tanto a tradição mítica quanto a homérica apresentam Ajax como um herói forte, piedoso e prudente, mas em algum momento nesta tradição, ele passou a ser um herói suscetível aos achaques que atingem a condição humana. Entre os trágicos, sobretudo, esse desenho é bem delineado, principalmente com a tragédia de Sófocles, única que restou sobre a história de Ajax, seu ataque aos atidas e seu suicídio. Como este herói tão destemido e hábil, capaz de granjear o carisma dos deuses e a veneração dos homens, honrado como herói nacional, pôde ter um fim tão cruel?

Durante toda a tragédia, Ajax não está sempre triste; a cena inicial, a despeito de sua loucura, apresenta-o alegre com o resultado da empresa que pensa ter realizado. É o retorno à razão e a reflexão do feito vergonhoso que o leva à morte. O herói experimenta momentos de

tranqüilidade. Assim, alegria e tristeza se alternam. Esta idéia está, também, presente na *Teogonia* (907-11), quando Hesíodo narra o nascimento das Graças: “Esplendente”, *Aglaié*, “Agradável”, *Euphrosýne*, e “Festa amorosa”, *Thalié*. Elas, que têm como pais Eurínome e Oceano, encarnam a personificação da graciosidade, do encanto e da alegria. Seus próprios nomes indicam isso, quando *Khárites* se liga à idéia contida em *khaírein* que tem o sentido de regozijar-se.

Todavia, se de um lado há para as Graças o parentesco com a alegria e o florescimento, por outro, elas podem se ligar às forças que relacionadas com o invisível do mundo subterrâneo. Desse modo, estabelece-se um parentesco entre elas e o barqueiro feio e taciturno que transporta as almas para o Hades: Caronte, *Kháron*. Além desse grau de aproximação, como bem lembra Zielinski (1924, p.158), há o vínculo de Eurinome, a mãe das Graças, com Eurinomos, “o gênio horrível da decadência, o devorador voraz de corpos putrefatos”. Para justificar a relação entre os dois nomes, Zielinski vai buscar, na iconografia, o testemunho da afirmação, citando os *Nekyia Délficos* de Polignoto. Zielinski afirma que havia, em Orcômeno, um culto nos mesmos moldes que os de Deméter e de Hermes, o que liga o culto das Graças a algo místico e simbólico, evidenciando a relação com o mundo subterrâneo.

Sobre este culto em Orcômeno, pouco se sabe, apenas que havia de duas a três Graças como Auxo, Tallo e Hegemone. Esta última não estaria muito longe do barqueiro Caronte. Na religião grega, o lado escuro de alguma coisa não está contido em si mesmo, mas em outro que se lhe opõe, como é o caso das Graças e de Caronte. Desse modo, nas Graças, encontra-se uma relação com o lado sombrio e noturno do barqueiro Caronte que se personifica como o condutor das almas no Hades. Como arremata Zielinski (1924, p.159),

as entranhas da terra são, sem dúvida, o acento do morto e, conseqüentemente, a mansão do pavor; mas elas são da mesma maneira a primavera de todas as

forças, produzindo vida no mundo superior e, em primeiro lugar, das forças de crescimento vegetal.

Assim, a vida se constrói de forma ambígua que, aparentemente, excluindo-se à primeira vista, mas criando novas e sensíveis realidades. Há, em todas as coisas, uma radicalidade que aponta para uma união de duas realidades opostas, bem e mal, sombra e luz e tantas outras contradições; no entanto, tal contradição não deve funcionar como argumento para praticar o mal, mesmo que o homem tenha uma natureza que lhe possibilite fazê-lo, uma vez que as paixões participam da vida dos homens. Se, na tragédia, encontram-se vários motivos para chorar, visto que a ação que se desenrola diante do público é deplorável, ela também tem alguns elementos bastante ansiados. Assim, poder-se-ia dizer que a tragédia se dá porque não se pode desempenhar o papel de felicidade, o que equivale a dizer que se é atraído muito mais pela tristeza que pela alegria.

A dor do herói é por aquilo que lhe falta, não pelo que tem. Em *Ájax*, por exemplo, tem-se, junto com a dor do herói, a alegria que se constrói paralelamente. *Ájax*, por um lado, está contente com o ato que terminou de praticar, porque se vê vingado da desonra de ter perdido as armas de Aquiles para Odisseu. Há, ainda, contentamento em saber que Odisseu está amarrado e que será morto mais tarde. Na peça, a visão tem um papel relevante. *Ájax* é feliz e ri porque ainda não viu sua própria ruína. Quando vê, porque recobrou o sentido, vem o infortúnio.

No prólogo (13), há uma indicação irônica disso. Trata-se das palavras da deusa Atena quando afirma que tudo sabe. O saber divino se contrapõe à ignorância do homem que não sabe tudo, pois não tem o conhecimento divino. Ao rir, *Ájax* não sabe, efetivamente, do que está rindo; embora tenha motivo, não sabe do que ri.

Há, também, na tradição grega, uma idéia de que nem tudo pode ser visto, pois isso pode acarretar em danos para quem ver. E a literatura grega está repleta de exemplos, como é o caso da esposa de Candaules, nas *Histórias* de Heródoto, que foi vista nua por Giges. Logo, Candaules foi morto por Giges e este assumiu o trono e desposou a rainha. É importante aludir também, mais uma vez, à história de Creso e Sólon apresentada na introdução deste trabalho, destacando o desejo de Creso em ser o homem mais feliz, tendo como signo de sua felicidade a riqueza que os olhos conseguiam alcançar, e as sábias palavras de Sólon que o adverte da mutabilidade da fortuna. Nas duas narrativas, a visão ocupa um lugar importante. Na história de Candaules, a visão é o motor que o arrasta para a ruína, da mesma forma que Creso, não conseguindo suportar ver tantas maravilhas diante de si, esquece-se da moderação que uma vida simples traz.

Atraídos pelo que ver, mas inseguros da sua posse, Candaules e Creso não sabem como proceder diante do motivo da sua felicidade, pois o que lhes parece, eficazmente, ser o objeto da sua felicidade e o instrumento que lhes dará o estatuto de homens felizes, é desconstruído. Candaules era feliz porque amava sua mulher, no entanto a perdeu porque era inábil para viver com tanta alegria, sem que ninguém compartilhasse consigo a razão de tanta felicidade; o mesmo acontece a Creso, que não está satisfeito em apenas contemplar sua riqueza, sozinho. Ele quer saber quem poderia ultrapassá-lo em felicidade e, assim, se arruína. A perdição de Candaules e de Creso parece consistir na recusa de ambos em aceitarem as regras da vida, o que parece, também, ser o motivo da ruína de Ajax que se recusa a viver num mundo em que a principal regra é a de que tudo muda.

A felicidade compreendida de forma imanente se alcança diariamente, a cada vez que o herói agir. Na ação, ele pode acertar ou não e disso depende sua felicidade. Então, o homem feliz depende do resultado da ação. Nesse sentido, Ajax pode ser visto como um homem feliz.

Apesar de ser alguém que sofre, porque o mundo no qual vive não mais permite ser feliz, possui a força que outrora tinham os heróis épicos. Para ele, a felicidade deixa de ser uma realidade imanente para se transformar em uma realidade transcendente. Se na épica sua alegria consistia em combater ao lado do companheiro, obtendo as honras que permitem ao homem ser feliz, na tragédia, o quadro é diferente e a obtenção da felicidade se dá, não mais como um espetáculo de força e de coragem, mas como uma encenação discursiva de homens que falam e argumentam, mas que não podem ter certeza daquilo que viram e disseram, pois são apenas discursos. Mais e mais convencido da sua infelicidade e descrença num mundo que tem como paradigma a democracia, Ajax prefere a morte a ter que assumir para si um mundo no qual não acredita que, de fato, o homem possa ser feliz.

A recusa de Ajax a viver nesse mundo não o torna alheio aos assuntos que dizem respeito à felicidade. É justamente na tentativa de atingi-la que se arruína, ao tentar obtê-la. Como Narciso vivendo em ignorância, quanto a sua beleza, Ajax se mantém afastado das preocupações, enquanto vive alienado do seu mundo, imerso em valores que fazem parte do passado. No momento em que percebe a complexidade do mundo, também se dá conta de que a felicidade só é possível para alguém que ainda não nasceu. Nascer é angariar para si sofrimento e a consciência de que ser feliz não é um estado permanente, como pode parecer para o homem épico. Recusar o mundo em que vive, como faz Ajax, é uma maneira de se manter feliz, mas, no momento em que entra em contato com a realidade, e é impelido a ver o que recusa, o herói sofre, reclama, chora, lamenta-se e tem como derradeira solução a morte.

Ajax é alguém que acordou de um sonho feliz. Enquanto herói épico, vislumbra o mundo que o cerca, cumpre seu papel de guerreiro corajoso, granjeia os louros que lhe são de direito, e é piedoso com os deuses; enfim, é o homem *áristos* na sua excelência cega. Sófocles o faz despertar do seu mavioso sonho, chamando-lhe a atenção para as contradições da vida e da

nova ordem que se impõe ao mundo. Nessa nova configuração cósmica, nada é sólido, diz Sófocles, ecoando as palavras do próêmio das *Histórias* herodotianas, em que o historiador anuncia seu relato sobre a natureza humana comparada à natureza das cidades que perecem. O mundo muda à medida que o homem também modifica seus valores. Nada é sólido, tudo está sujeito à mutabilidade, também diz Sólon a Cresos.

A oposição entre o divino e o humano, em *Ájax*, é bastante acentuada. Isto leva à questão de como o homem pode ser feliz, se está em conflito com os deuses. Assim, na escala de distância entre homens e deuses, estes estão cada vez mais longe daqueles. O homem, no entanto, tenta diminuir tal distância, estabelecendo metas de conduta e feitos que possam agradar os deuses e atrair para si seus favores. Com isto, ganharia a felicidade, que não se encontra na vida dos mortais, senão de maneira contingente, isto é, não se impõe por uma abstração contemplativa, mas sobretudo pela efetiva participação nos atos que empreendeu escolher.

Ájax é um herói que se situa entre o deus e o homem, ou melhor, o aquém do homem, o animal selvagem que busca na realização dos prazeres imediatos a obtenção da felicidade. Mas nessa peça tudo parece ser estranho, pois, num olhar de relance, chega-se a pensar que a deusa Atena se conecta, em simetria, com Ájax. O mesmo riso dolorido e sarcástico de Ájax, diante do grande engano que se apresenta diante de si, parece ser a insanidade da deusa Atena que, tão aristocrática quanto Ájax, quer, a qualquer custo, vingar-se do inimigo e rir dele. Pouco conveniente, parece para muitos estudiosos desta contundente obra sofocliana, é a forma com que Atena trata Ájax para proteger seu protegido, Odisseu. Logo, que poderia estar mais apropriado para o papel do homem feliz, o proscrito Ájax, que não conta com as bênçãos da deusa, ou Odisseu, que tem na deusa sua maior aliada? Qual é, entre os dois, o mais feliz? E o que os faz felizes?

Há, como já foi dito, uma hierarquia no plano divino e humano. Pode-se afirmar que os deuses são os únicos a serem considerados felizes, porque vivem eternamente, não morrem, nem sentem dores e, além de tudo isso, possuem o poder tão almejado pelo homem. Ajax, por exemplo, é um herói que reúne as qualidades que podem fazer de si um homem feliz, pois tem glória e reconhecimento; ademais, no campo de batalha, é corajoso. Apesar disso, no fundo, sabe que este lampejo de felicidade não passa de vaidade, que sua sorte pode se transformar a qualquer momento. Mas Ajax, embora pareça saber disso, sua fidelidade aos princípios de um mundo encontrado apenas nos relatos das gestas é muito forte para que encarne tal papel. Quem melhor desempenha o papel do homem moderado, reflexivo e flexível às mudanças, é Odisseu, que se revela um homem temente aos deuses, prudente e capaz de exercer sua cidadania no que diz respeito à condução das tarefas, o que o torna atraente tanto aos deuses quanto aos homens.

Ajax é um homem feliz? Há dois Ajax, um comprometido com a tradição e o mundo arcaico, onde os valores se impõem pela força e pela coragem do guerreiro. Nesse mundo, identifica-se e comunga os ideais bélicos que o tornam um guerreiro feliz e pronto para o combate, no qual se realiza como homem. O segundo é um Ajax totalmente incapacitado para viver em um mundo cuja regra pode ser variável, sem segurança. Um mundo que para Ajax está mais longe da certeza de um mundo que não se questiona. Assim, pode-se dizer que duas são as felicidades na perspectiva de Ajax:

1. A felicidade como base segura e determinante da força do herói;
2. a felicidade que não dá segurança senão enquanto constructo de um porvir.

A diferença entre ambas reside na idéia que os mundos clássico e arcaico têm da felicidade. O mundo homérico estabelece a hierarquia das formas de felicidade entre dois poderes assimétricos, e todas as relações se dão a partir desse paradigma, enquanto o mundo sofocliano do século V a.C se faz pela contradição ou oposição entre coisas díspares que podem

se tornar simétricas, como é o caso do slogan tão relevante para o mundo antigo que perde, no período clássico, sua força. *Ájax* é um herói trágico dentro de um contexto da idade arcaica. Ele é incapaz de aceitar sua condição de infelicidade, porque desconhece que ela pode ser construída e vista a partir de um ponto de referência que se faz não pela condução da pena ao inimigo, mas pelo diálogo e pela possibilidade de encontrar no inimigo um amigo, isto é, um argumento próprio do político, mas deve-se aceitar que o mundo configurado no século da *pólis* grega é um mundo, por conveniência, político. As discussões se dão em plena praça pública, as palavras parecem valer muito mais que as ações. Nesse contexto, a felicidade, além de se fazer na prática enquanto uma ação efetiva e comunicativa, dá-se na relação com o diálogo em relação ao outro.

As personagens da tragédia de Sófocles, mais especificamente do *Ájax*, dão a dimensão da prática discursiva e do alcance que se pretende através dela. *Ájax* é, das tragédias supérstites, a mais antiga. Apesar de não haver uma datação correta, alguns lhe atribuem o ano de 447 a.C. Considerando as sete tragédias que chegaram até hoje, vê-se que a construção da personalidade trágica é uma tônica para o dramaturgo, pois *Ájax*, personagem homônima da tragédia, tem uma tempera bem definida e forte, capaz de atacar os deuses e demonstrar toda a sua humanidade.

O Coro de marinheiros de Salamina “exulta-se”, *epikhaíro* (136), com os sucessos de *Ájax*. Após expressar o quanto os bons e grandes feitos do herói o faziam exultante, o Coro relembra que tal júbilo não é contínuo, quando um deus golpeia ou as palavras maledicentes de alguém percorrem as vias difamando. Opstelten (1952, p.118), alertando para os riscos de um método analítico aplicado ao estudo da arte e, especialmente, a arte de Sófocles, aponta para as dificuldades da especulação teórica, porque as “exposições teóricas”, neste autor, “são raras”, embora apareçam nas suas primeiras tragédias. O exemplo que Opstelten apresenta são os versos 127 e seguintes, quando Atena se dirige a Odisseu e o alerta de que é preciso contemplar

os fatos recentes, a fim de que não fale palavras soberbas, tampouco nenhuma empáfia chegue aos deuses, ainda que tenha sobre si a força do braço e a riqueza, pois, completa a deusa,

um só dia dobra e reergue de volta tudo o que é humano; os deuses amam os sensatos e abominam os vis.⁴²

Esses versos que encerram o prólogo e que poderiam ser lidos como a revelação do quanto é grande o poder divino e insignificante a vida humana dão a estruturação da peça que se opõe em dois lados: um divino e outro humano. É evidente que Opstelten está mais interessado em estudar e ver o pessimismo que essas palavras ressoam; entretanto, procurou-se buscar, como chave para o estudo que se tenciona empreender, o sentido dos versos 646-92 que, concordando com Knox, expõem a condição da vida do homem e as condições em que busca a felicidade.

No jogo de luz e de sombra, ou numa aproximação com o pensamento heraclitiano do jogo do se esconder e do se revelar, é que se constrói o discurso de Ajax sobre a felicidade. Nada é inesperado, diz Ajax, Ora, pondo-se como um deus, Ajax esquece que sua mortalidade é determinada e que somente quando se é piedoso, como se mostrara Odisseu, é que se angaria dos deuses o benefício e a honra. Ajax nunca se mostrou conciliado com a divindade. Sempre reclamando e se colocando além da condição de mortal, esqueceu-se de que os deuses podem ser impiedosos com os mortais que desconhecem a sua função, a sua tarefa de homem, e passam a reivindicar o gosto da ambrosia que deverá ser sentido apenas pelos deuses.

“Sempre”, *aeí*, é a palavra que abre a peça. Na boca de Atena, a noção de eternidade que assinala a palavra faz todo sentido, pois demarca a grandeza e a onisciência da deusa. “Sempre, ó filho de Laertes, observo-te...”, é nestes termos que Atena, nos versos iniciais,

⁴² Tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de São Paulo - USP: 1994.

dirigindo-se a Odisseu, profere palavras reveladoras do poder e da imortalidade divinos. Se ela o observa sempre é porque sua visão é capaz de enxergar além do aparentemente visto e, assim, não necessita de subterfúgios ou meios, como faz Odisseu, para que seja conhecedora do passado, do presente ou do futuro. Como muitos críticos defendem há, na peça, uma estrutura binária de opostos que se complementam e isto pode ser visto desde o primeiro verso, pois a palavra sempre que se situa no âmbito do divino é logo desvirtuada pelas palavras e ações de Odisseu⁴³. Ora, se Atena sempre observa Odisseu e diz que sempre o vê como um cão ladino à espreita de um momento propício para que a ação seja implementada, este se vira à voz da deusa negando ou desvirtuando tal idéia, pois invés de um Odisseu engenhoso, vê-se um Odisseu piedoso e prudente. Até mesmo as intenções da deusa e a onisciência do saber divino é, por Odisseu, maculadas, pois quebra a expectativa da deusa.

Estruturada inteiramente na ambivalência discursiva, de um lado o discurso divino, do outro, o discurso humano, esta tragédia se coloca como a dimensão humana e sua insignificância face à grandeza e potência divina ou melhor, se propõe a ser uma discussão entre a idéia de *sophrosýne* encarnada por Odisseu e *hýbris*, por Ajax. É nesse âmbito que se deve inscrever a ação de Ajax e o debate acerca das naturezas humana e divina que já havia sido levantado em Homero e na tradição grega, quando do problema das armas posto por Odisseu e Ajax. Pode-se, ainda, inscrevê-la na discussão que considera o fazer bem ao amigo e o mal ao inimigo. Assim, a felicidade se inscreve mesmo nos enunciados que a apresentam como a penalidade que o herói sofrerá mediante sua atuação em direção ao bem ou ao mal. Partindo da idéia que combina homem-deus, não importando em que posição se encontre o deus, pois será sempre vitorioso e maior, o homem feliz, ou pelo menos aquele que pode ser chamado de feliz,

⁴³ Cf. KNOX, Bernard M.W. *The Ajax of Sophocles*, Harvard Studies in Classical Philology, vol. 65, 1961, pp.18-20 e BLUNDELL, M.W. *Helping Friends and Harming Enemies: A Study in Sophocles and Greek Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 63.

se situa sempre mais próximo do divino, desde que não se esqueça de que lauto e amplo é o sorriso do deus, enquanto a si cabe cautela e prudência nas ações. Somente assim é que poderá atrair para si o mínimo da benevolência divina.

A primeira vez em que Ajax aparece em cena⁴⁴, diferentemente do que significa seu nome (DODDS, 1970, pp.116-17; OLIVEIRA, 1994, p.54.), derivando-se do verbo αἰάζειν, cujo campo semântico é o de dor e de sofrimento, seu estado é de júbilo e de contentamento. Ajax, tendo saído da tenda, exultante, dirige-se à deusa Atena e a agradece pela boa sorte que ela trouxera à empresa que terminou de realizar. O verbo que Ajax utiliza para dirigir-se à deusa é χαίρειν, com o sentido positivo de se alegrar, se rejubilar na alma e no coração, isto é, secretamente, exultar etc. O início da peça mostra Ajax satisfeito por ter uma deusa aliada à sua empresa. Efetivamente, se regozija e estar feliz pelo feito realizado, todavia, sua exultação é somente em meio à ignorância e ao desconhecimento do que de fato aconteceu aqueles que ele supõe que estejam mortos e ao que está por vir. Ironicamente, Ajax usa diversas vezes o verbo χαίρειν para demonstrar seu grau de satisfação com relação aos seus atos, mas sempre em total estado de ignorância. Os versos 112-13, no qual Ajax vai descrever para a deusa como será a morte de Odisseu, ao ser interpelado pela deusa por que tanta crueldade com relação a Odisseu, Ajax lhe responde:

que te comprazas, Atena, com outras coisas te concedo,
mas ele sofrerá esta e não outra punição.

Novamente, Ajax se engana com relação à fonte do seu contentamento, pois não sabe que Atena conhece a sua ruína e que ela própria foi a responsável pelos males causados a ele. Atena, por sua vez, é impiedosa com Ajax e o incita ainda mais a perpetrar o crime e pede para

⁴⁴ Ajax aparece em cena, pela primeira vez, no verso 91. “Salve, ó Atena, salve, filha nascida de Zeus, como me assististe bem! E eu com multiáureos espólios coroar-te-hei em gratidão por esta caçada!” (91-2) Tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira.

que não se abstenha de nada daquilo que fora planejado. Ora, se pensada na condição de Ajax e na sua loucura, como se pode falar de deliberação e de planejamento da ação, uma vez que o herói se encontra em total estultice? Desse modo, Ajax pode ser responsabilizado pela desgraça que se abateu sobre ele ou é Atena, sozinha, a responsável?

A deusa Atena, no prólogo (1-90), demonstrando a Odisseu quão frágil é a vida humana, narrale as atuais circunstâncias em que o intrépido Ajax se encontra e as razões que, segundo ela, levaram-no a tais condições. Primeiramente, a deusa informa o estado deplorável de Ajax: *kára stázon hidrôti kai khéras xiphoktónous* (9-10).⁴⁵ A visão que se tem é a de uma fera que, após ataque cruento às suas presas, está acuada pelos seus caçadores (SEGAL, 1981, p.130). Para Segal, Ajax passa de caçador a caçado. É interessante notar, a partir dessa observação, a natureza instável das coisas, tema bastante recorrente na tragédia, em geral, mas que em *Ajax*, em especial, o herói homônimo insiste em não aceitar que o mundo é transitório, que mesmo os grandes heróis do rico passado histórico no qual se insere, não têm mais a magnitude e o reconhecimento de outrora. Falta-lhe, em suma, perceber que o mundo se modifica, que mesmo as leis e os códigos de honra são passíveis de mudança. É, por conseguinte, dessa lei que advém todo o seu sofrimento.

Ajax é acossado por dois lados: pelo lado divino, por Atena e pelo lado humano, por Odisseu. Ambos procuram surpreendê-lo. Após preparar, inteiramente, o cenário desolador no qual Ajax se encontra destituído de razão, Atena se dirige a Odisseu que logo descreve para a deusa, não obstante ela já conhecer, a figura de Ajax como a de um *andri dysmenei* (18)⁴⁶, inimigo dos gregos. A propósito do adjetivo, nota-se que é o responsável pela estruturação da peça, no que tange às referências do passado como tessitura da trama atual. A primeira

⁴⁵ “... rosto e mãos apunhaladoras pingando suor.”

⁴⁶ “... homem hostil...”

referência de Odisseu já caracteriza Ajax como seu velho inimigo, alusão que remonta à relação do herói com o mundo épico; mais adiante *dysmenêi* (122) aproxima Odisseu do mundo clássico, quando ele reconhece o que fora Ajax, apesar de ser seu inimigo. Odisseu o lamenta por suas desgraças.

Diferentemente de Odisseu, Ajax não descansa da sua ira, seus adversários serão sempre hostilizados, como para Electra que jamais esquecera o assassino do pai, também para ele é impossível se descuidar da desonra e da humilhação que lhe impuseram os atidas e Odisseu. Mesmo o episódio da troca de presentes entre ele e Heitor, como ele lembra, é apenas o ritual do combate, não sendo suficiente para esquecer que são inimigos, *anamenestatou* (662).⁴⁷ Nesse sentido, o elo entre Odisseu e Ajax, com relação ao mundo, torna-se distante. A sensatez de Odisseu o identifica com o mundo que habita, enquanto Ajax estranha o código deste mesmo mundo, o que motivará sua ruína. A felicidade de Ajax, assim, é virtual, uma vez que o herói se recusa a reconhecer a fragilidade da excelência humana. Como *Édipo Rei*, cujo drama aporta na problemática do querer conhecer, porque não sabe, em *Ajax*, o protagonista sofre do mesmo mal, configurado na recusa do saber e do compartilhamento dos ideais que, muitas vezes, não estão de acordo com seus valores.

No breve diálogo entre Odisseu e Atena, constata-se o quadro deplorável em que Ajax se encontra e o que de fato aconteceu a ele. Atena narra para Odisseu que algo mais terrível não ocorreu, porque refreou a mão de Ajax, a fim de que não experimentasse da *anekéstou kharâs* (52)⁴⁸. Há uma discussão em torno dessa passagem, pois dependendo da pontuação, pode se ler a alegria que a deusa menciona de duas formas: como potencial e como real. Considera-se, todavia, que a segunda forma de alegria não é legítima, posto que é enganosa. Das quatro obras

⁴⁷ “...do maior inimigo...”

⁴⁸ “... incurável alegria,”

consultadas, mencionadas na nota 60, para o estabelecimento do texto, três delas colocam a vírgula antes de *anekéstou kharás* (52) e apenas uma faz uma leitura corrente, sem pausa, o que possibilita ler o texto com os dois sentidos já mencionados (GARVIE, 1998, p.129): com a vírgula, a incurável alegria teria sido aquilo que Ajax teria tido, se tivesse obtido êxito em matar seus inimigos, mas como foi impedido pela deusa, não o fez; já sem a vírgula, a deusa Atena lança sobre os olhos de Ajax os enganos de uma incurável alegria. Nesse sentido, por causa da “pesada ilusão” (MAZON, 1968, p.12) que a deusa faz cair sobre seus olhos, Ajax acredita que está, de fato matando os chefes gregos e daí vem sua alegria. Assim, consideradas ambas as pontuações, pode-se inferir, a partir do relato de Atena, dois níveis de alegria. Ajax está contente porque acredita que matou seus inimigos, mas essa reação é provocada pela deusa que afasta a alegria que Ajax poderia, verdadeiramente, ter sentido, se tivesse matado seus inimigos.

A palavra *kharás*, no caso genitivo, exprime-se como um mal que deve ser evitado. O adjetivo que a acompanha, *anekéstou*, reforça a noção de que a alegria pode ser perniciososa, sobretudo, quando não se tem a proteção de um deus, no caso específico da alegria ensandecida de Ajax, uma alegria incurável. Atena atenua seu efeito e proporciona a Ajax uma alegria menos prejudicial, uma alegria passageira, não tão inveterada quanto a que o herói poderia ter vivenciado.

O relato de Atena a Odisseu, a respeito da conduta de Ajax, é o de que ele é um homem iníquo; no entanto, nada se vê ou se sabe sobre ele, senão pela opinião da deusa, uma vez que ele se encontra dentro da tenda. As palavras da deusa, no entanto, parecem querer convencer os espectadores de que ele é um inimigo e que tudo que lhe acontecera foi resultado de seu desatino e desmedida. Em suma, Atena desenha a figura de Ajax em contraste com a de Odisseu. Para a deusa, seu protegido é piedoso e prudente, ao passo que Ajax se apresenta como o homem impiedoso e imprudente.

Assim, a oposição estabelecida entre esses dois heróis exprime-se pela dicotomia entre bem e mal, bondade e maldade, piedade e impiedade. Acerca dessa antinomia, na qual Odisseu personifica a “bondade”, *agathía*, e Ajax, a “maldade”, *kakía*, é importante ressaltar o modelo que, presumivelmente, Sófocles tem em mente quando cria a tragédia. Ajax, Odisseu, Heitor e Aquiles, que também podem ser considerados agentes dessa tragédia, são heróis homéricos que estão ao mesmo tempo presentes em cena por meio da referência que fazem deles. De fato, apenas Ajax e Odisseu estão, fisicamente, em cena, no entanto, a alusão a Heitor e a Aquiles é imprescindível para o desenvolvimento do drama.

Odisseu, Aquiles e Heitor contrastam com Ajax. Entre Ajax e Aquiles, há uma relação respeitosa e ambos reconhecem a grandeza um do outro, mas daí advêm seus principais infortúnios. Heitor desempenha, para Ajax, o papel de inimigo e o combate ressalta suas diferenças. Todavia, é por Odisseu, o ex-camarada de combate, que Ajax nutre ódio mais profundo. Nesse sentido, a peça de Sófocles retoma o tema da grandeza épica materializado na relação de amizade entre os guerreiros e sua problematização no que concerne à fragilidade da amizade.

Na tragédia, dois lados pelejam entre si, gregos e troianos. Os representantes dos gregos são Aquiles, Ajax e Odisseu, enquanto o representante dos troianos é Heitor. Como bem assinala Minadeo (1987, p.20), Sófocles estabelece comparações entre Ajax e três heróis da *Iliada*, Aquiles, Heitor e Odisseu. O autor ressalta, ainda, que nesse contraste, a reputação de Ajax é “...seriamente comprometida.” Se for retomada a comparação que salienta Minadeo, buscando as analogias entre Ajax e Aquiles, sobretudo no que diz respeito aos eventos em que ambos estão envolvidos, como a prenda de guerra de Aquiles e a disputa das armas por Ajax, parece que a tradição literária foi muito mais impiedosa com o segundo, dando ao primeiro o

reino dos Bem-Aventurados, conforme menciona Proclo, na sua *Crestomatia*⁴⁹ que a *Etiópia* narra que Aquiles, após sua morte, foi colocado na pira e sua mãe Tétis, tendo-o retirando de lá, levou-o para a ilha de Leuce. Nesta ilha, juntamente com outros heróis, ele vive uma vida de festas e de combates. As referências sobre a ida do pelida para a Ilha dos Venturosos são muitas; e também são encontradas em Píndaro, Eurípides e Platão.⁵⁰

Embora haja muita coincidência entre Ajax e Aquiles, o destino de ambos é bem diferente. A concorrência dos dois para o mesmo fim pareceria evidente, se não fosse, talvez, a vulnerabilidade de Ajax. Os dois estavam juntos na guerra contra Tróia; foram lesados na sua honra e, como sugere Minadeo (1980, p.20), cada um, à sua maneira, “sai para cometer suicídio”: Ajax vai para os campos e Aquiles, retornando ao campo de batalha, sabe que isto significará sua morte. Os contrastes entre eles não terminam nesse momento, eles são vítimas do poder centralizador, Aquiles, de Agamêmnon, e Ajax, do voto dos companheiros. Além da imortalidade de Aquiles e da mortalidade de Ajax, que servem de parâmetro para distingui-los, é possível pensar outro ponto importante que deve ser sublinhado, opondo a tragédia à epopéia, que é o modo como ambos servem. Enquanto Aquiles está a serviço do outro, pois quando volta ao combate é para vingar a morte de Pátroclo, Ajax sai da tenda e vai ao campo para prestar um favor a si mesmo, seu suicídio.

⁴⁹ Cod. Marc. 454. F. 4 r (p. 57-58 na edição de KINKEL dos *Epicorum Graecorum Fragmenta*). Para essa referência, vide PEREIRA, Maria Helena Monteiro da Rocha. *Concepções Helênicas de Felicidade no Além: de Homero a Platão*. Coimbra: Instituto de Alta Cultura, 1955.

⁵⁰ PÍNDARO, *Neméias* (4.49-50), EURÍPIDES, *Andrômaca* (1260-62) e *Ifigênia em Táuris* (435-38); PLATÃO, *Banquete* (179e-180b). Para referências à Ilha dos Bem-Aventurados, em geral, indica-se ARISTÓFANES, *Vespas* (639-640) e Platão, *Banquete* (179e-180b) e *Menexeno* (235c). Sócrates fala das vantagens que se têm de morrer na guerra, porque ao receber as honras fúnebres e os elogios dos oradores, as palavras eloqüentes penetram tão profundamente nos ouvidos que por alguns instantes chega a pensar que se está fora da terra e habitando a Ilha dos Venturosos.

Por último, mais um paralelo que permite ver a transformação do herói como personagem da tragédia: suas sensatas palavras endereçadas ao pelida, na *Iliada* (9.628-42),⁵¹ quando da embaixada a este, a fim de persuadi-lo a voltar ao campo de batalha. Suas palavras enaltecem a amizade, a ética guerreira da troca no combate e a sensatez, qualidade própria ao herói. O declínio de Ajax, quando era um herói épico e, nesse momento, enredado na trama trágica. Não se pode esquecer das palavras de Ajax endereçadas a Odisseu, referindo-se a Aquiles, quando eles vão à tenda do pelida em embaixada, a fim de persuadi-lo a voltar ao campo de batalha. Suas palavras enaltecem a amizade, a ética guerreira da troca no combate e a sensatez, qualidade própria ao herói.

Essas palavras prudentes, cheias de vigor e de reconhecimento da relevância dos vínculos amistosos no combate, contrastam com a figura de Ajax que se vê na tragédia sofocliana. Do primeiro ao nonagésimo verso da tragédia de Sófocles, os acontecimentos envolvendo Ajax se dão na perspectiva divina, fora da visão dos espectadores, pois primeiro o público ouve a exposição de Atena a Odisseu sobre os fatos acontecidos (1-13), depois, num diálogo breve com Odisseu (14-90), quando Ajax entra em cena.

A descrição da deusa de como Ajax se encontra dentro da tenda não guarda na mente do espectador nenhuma familiaridade com a magnitude que por ventura pudesse ter do seu

⁵¹ O Pelida

de ira selvagem, somente, inundou o magnânimo peito.
 Homem cruel, que não preza a amizade dos fidos consócios,
 essa com que o distinguíamos, junto de nossos navios!
 Sem compaixão! É comum, aceitar-se o resgate, até mesmo
 pelo assassinio do irmão, pela morte do filho querido.
 Pois o ofendido refreia no peito a paixão excruciante
 com receber os presentes. Rancor implacável e duro
 no coração te puseram os deuses por causa, tão-somente,
 de uma cativa. (...)
 (...) Assossega, portanto, o teu peito,
 e tua casa respeita; encontramos-nos sob este teto
 por comissão dos Acaios. Julgávamos, todos, te fôssemos
 os mais prezados amigos no grande arraial dos Argivos.

glorioso passado. O herói passa de embaixador a delinqüente. O lugar que antes era experimentado por Aquiles, ao sair do combate, agora é de Ajax. Nisso tudo há uma ironia profunda, pois sofrimento presente advém da disputa pelas armas de Aquiles. Agora, se não fosse a nuvem de loucura lançada sobre seus olhos por Atena, ele saberia melhor o que significava para o herói ter sua honra conspurcada. A acusação de Ajax a Aquiles diante do acampamento deste é, agora, melhor compreendida. A atribuição da falta de interesse comum que Ajax lança sobre Aquiles, sua intransigência e sua cegueira que o impede de reconhecer os amigos, são os seus infortúnios atuais.

Do verso 91 em diante, Ajax se encontra eufórico. Saindo da tenda, reverencia a deusa e agradecendo-lhe o auxílio na violência sangrenta que terminou de executar, porque acredita ter na deusa uma aliada. Esta crença leva-o ao estado de excitação expresso pela repetição⁵² de júbilo. Mas a deusa, como já havia afirmado em 79, o quanto agradável é rir dos inimigos, empreende sua vingança contra ele. Apesar do tom de pesar e sofrimento da tragédia, os versos 91-93 podem ser lidos como expressão de felicidade.

A expressão de satisfação ou contentamento que pode sugerir a felicidade ou a alegria do herói, bem como de outras personagens, é freqüente na peça. Podem-se salientar, além dessa primeira cena, outras passagens que indicam, claramente, qual a condição emocional ou moral da personagem. Destaca-se, sobretudo, o verso 693, cujo paralelo pode ser feito com a ignorância em que Ajax (91-93) e o Coro estão mergulhados. Enquanto Ajax manifesta suas palavras de gratidão à deusa, o Coro exulta de alegria por acreditar que Ajax recobrou sua razão. A felicidade que atinge a ambos não passa de desatino. Trata-se, tanto para Ajax, quanto

⁵² Cf. "Salve, ó Atena, salve, filha de Zeus," v. 91. A repetição encerra o estado efusivo no qual se encontra Ajax. Os dois versos seguintes demarcam bem esse estado, principalmente, por meio das palavras que remetem ao campo semântico da vitória, da comemoração partilhada no campo de batalha ao repartir os despojos de guerra - tão familiar a Ajax - etc., como as palavras *pankhrýsiois laphúrois* e *stépsō*.

para o Coro, de uma *mania*, a “loucura”, compreendida como perda momentânea da razão ou à parte do *noûs*, do “espírito” ou do “intelecto”. Os dois são enganados: Ajax por Atena e o Coro pelas palavras polifônicas de Ajax. Ora, o ato perpetrado pelo herói não tem relação com a realidade efetiva do que ele gostaria que tivesse sido, pois a verdade é que ele não matou os chefes gregos, nem a Odisseu, o que seria, de fato, a razão da sua felicidade. A despeito da sua loucura e da “magia” da deusa, ele se regozija com algo que tem convicção de que o afetou. A deusa ter lançado em seus olhos uma falsa opinião dos fatos está em segundo plano, a importância está no estado de contentamento no qual ele se encontra.

O estado de alma de Ajax, no prólogo, é de júbilo, porque ele acredita ter concretizado, parcialmente, seu intuito, pois falta, ainda, oferecer uma morte cruel a Odisseu. Atena reafirma tal estado em 114-15, quando lhe dá a impressão de que não conseguirá dissuadi-lo da empresa. Então, em termos conclusivos, uma vez que se trata de satisfazer seu instinto, Ajax não deve se abster de realizar o que planejara. Os versos seguintes são uma conversa entre Atena e Odisseu, na qual a deusa lhe mostra o quanto é grande a força divina e como até o homem mais cauteloso pode ser atingido por ela. Odisseu apiada-se de Ajax e lamenta sua sorte como a de si mesmo. E Atena encerra o prólogo num tom solene que seria apropriado para os finais de tragédia, como apontam muitos críticos:

Pois um único dia derruba e levanta de volta
tudo o que é humano; os deuses amam
os prudentes e execram os maus. (131-33)

A declaração de Atena reafirma a potência divina e a fragilidade humana, bem como demonstra a predileção dos deuses pelo bem, ao mesmo tempo que sua aversão aos maus. Claramente, nessas linhas, pode-se constatar a preferência da deusa por Odisseu e sua antipatia por Ajax. Enquanto aquele é um homem prudente, Ajax, na opinião da deusa, é um homem vil,

covarde, imprestável. Comparando os dois e tendo em mente a máxima socrática de que o homem feliz é o que tem virtude, Ajax estaria longe de desempenhar o papel de homem feliz, cabendo melhor a Odisseu. Acerca disso, uma indagação se impõe, Atena está, de fato, com a razão a respeito de Ajax? Ele é, realmente, um covarde? O relato da deusa sobre o estado no qual Ajax se encontrava, seu desatino e a chacina que ele promovera contra o rebanho, parece não corresponder à imagem que em seguida Odisseu faz dele e que, após a morte de Ajax, vai fazer, falando em seu favor.

Se, para Atena, Ajax é desprezível, Odisseu exagera nas suas virtudes, repetindo a máxima que a tradição épica já conhece, que dentre os guerreiros que foram a Tróia, à exceção de Aquiles, ele é o melhor. Assim, como não o chamar feliz, se é uma personagem que se caracteriza como virtuoso? A máxima aristotélica do homem como o animal político por excelência oferece uma pista do porquê de Ajax não praticar a virtude, a despeito dos seus antecedentes. Para Aristóteles, o homem cidadão é, por excelência, o homem; a sua peculiaridade é fazer parte da *polis* e agir como cidadão, qualificativo do qual Ajax é privado, uma vez que não se coaduna com os princípios do mundo democrático. O Ajax trágico é reduzido à categoria de animal, pois age com selvageria; mas sua impiedade em relação à Atena é desmesurada. Perde, assim, o limite entre o humano e o divino, limite favorável a que o homem aja com sensatez, pois o contrário disso é o desatino, a perda da *sophrosýne*. Após a aparente, embora “rentável”⁵³ decisão de se conciliar com os deuses e desistir da morte, Ajax parte para o prado.

Nesse momento, o Mensageiro entra com as palavras vaticinadoras de Calcas que prevêm a salvação do herói, desde que ele se mantenha na tenda. E prossegue a narrativa

⁵³ Optou-se em traduzir *tò kárdion* (743) por rentável, porque este adjetivo abarca um campo semântico mais vasto, inclusive, o de resolução feliz como querem algumas traduções. A resolução de Ajax em se reconciliar com os deuses traz para si rendimentos; pelo menos parece ser a opinião do Coro.

revelando quão insensato Ajax era, mesmo antes de partir para o combate, diante dos conselhos do pai, ao adverti-lo de que sempre se esforçasse para ser vitorioso, no entanto, jamais se descursasse das obrigações para com os deuses. As palavras de Telamon, contudo, não fizeram do filho menos louco. Zombando dos deuses, o herói de corpo colossal e desmedido de pensamento não age como homem. Assim, como o Mensageiro relata no seu discurso ao Coro, quem tem pensamento impróprio de homem, apesar da sua natureza, sucumbe envolto nos infortúnios enviados pelos deuses.⁵⁴

O pensamento adequado ao ser humano é representado por Odisseu, o herói *sophrón* por excelência. Sófocles apresenta o problema de duas forças contrárias, a força física, Ajax, e a força intelectual, Odisseu. Mas tal contradição é vista, ainda, no âmago do próprio Ajax. No livro de Ruth Padel (1995, p.67) sobre a loucura, a autora chama a atenção para a importância da compleição física de Ajax, especialmente as mãos, como instrumento de sua grandeza, aproximando-o de Hércules. Os dois heróis são arrastados para a morte por meio daquilo que representa sua magnitude. A respeito do corpo físico como causa da loucura ou da auto-destruição, é necessário o intelecto, o qual é representado na peça por Odisseu, a fim de que possa ver a loucura de Ajax, consoante a observação de Padel.

Sófocles apresenta diversos modos de ver. Já no início da peça, têm-se dois horizontes, partindo da perspectiva de quem ver. Atena vê Odisseu que não a vê, no entanto, ele não está louco; enquanto Ajax não vê Odisseu porque está louco. Esse é o jogo que se estabelece dentro da peça, mas poderia, além disso, pensar-se no sentido de ver com relação à assistência. Para Goldhill (1992, pp.182-84), a loucura muda a visão, podendo escurecê-la. A luz obscurecida como referência à loucura de Ajax está o tempo todo presente na peça. Nas tragédias sofoclianas, um dos modos de expressar a noção de felicidade ou de contentamento é por meio

⁵⁴ SÓFOCLES. *Ajax*, (748-83).

da metáfora da luz. Em *Ájax*, apesar de também se encontrar tal recurso, o clima é de uma realidade aparente: o que se ouve ou se escuta não é, necessariamente, aquilo que se vê e se escuta. A atmosfera noturna na qual a peça está inserida faz parte desse jogo que revela e esconde o tempo inteiro.

O longo e incontável tempo concebe
Todas as coisas invisíveis e esconde as visíveis (646-7).

As palavras iniciais de *Ájax*, nesse monólogo, que se estende dos versos 646 a 692, parecem revelar que ele recobrou sua razão. Os versos seguintes o mostram como um homem reconciliado com o mundo, alguém que admite a flexibilidade dos códigos guerreiros, que é brando com a esposa, lamentando-se por ter que deixá-la viúva com o filho órfão. A mudança no seu caráter é prodigiosa. *Ájax* sabe, agora, que tudo é passível de mudança: os rigorosos invernos dão lugar aos doces verões e que, não obstante a sua “infelicidade”, *dystykhô*, presente, poderá ser “salvo”, *sesoménon*. Mas a verdade é que ele não mudou, sua ira recrudescceu, seu ato foi humilhante demais para permanecer vivo. Nessas palavras que escondem revelando, tem-se a impossibilidade de bem deliberar sem a clarividência da decisão. Apesar do Coro pensar que *Ájax* recuperou sua sensatez, o que pode ser verdade, o fato é que ele está fortemente concentrado no que tem de fazer. Ao exclamar em 690, “eu partirei para onde é necessário ir”, fica claro que está decidido a morrer. Sua salvação é a morte, sua felicidade advém do suicídio. Não se pode, assim, falar em felicidade senão no Além. E mesmo assim, pensando no *Ájax* homérico, sobretudo na *Odisséia*,⁵⁵ vê-se que é impossível para o herói a quem os distúrbios do seu mundo interior se confundem com os do exterior, pois, buscar a reconciliação com o mundo que o desonra e que não reconhece sua glória.

⁵⁵ HOMERO. *Odisséia* (11.543-51).

A interpelação do Coro a Ajax: *Telamónie paí* (134), filho de Têlamon, leva-o para o passado que tanto almeja e insiste em permanecer nele. Para um herói como Ajax, que se inscreve no contexto da poesia épica, o que está em jogo é a glória que lhe advém por suas belas ações realizadas. O reconhecimento e a honra são seu coroamento por ter se distinguido no campo de batalha. Isso já é motivo para que o herói se proclame feliz e magnânimo. Isto se torna claro pela fala do Coro, quando este confunde sua alegria com a do herói. Segundo a narrativa homérica, Ajax aparece como o herói magnífico que reúne, não apenas as qualidades que o igualam aos companheiros de combate, mas se caracteriza por figurar entre os mais perficientes guerreiros; está acima daqueles que, pela força e coragem, são excelentes. Os seus atributos são os do guerreiro belo, de estatura elevada e de alguém ágil no combate. Ele materializa, em suma, o ideal homérico que poderia ser resumido nos versos da poetisa Safo:

é belo, na duração de um olhar, quem é belo;
o valoroso para sempre há de ser belo.⁵⁶ (*Fragmento 82*).

Ajax é um dos guerreiros que aparece na *Ilíada*, encarnando bem esse ideal de belo cantado pela poetisa Safo. A beleza que envolve esse herói não se desfaz quando os olhos não mais o vêem sempre ágil e atuante no corpo a corpo da batalha, mas se perpetua no seu destemor, na sua cumplicidade com o mundo que o concebeu como a muralha inquebrantável e segura dos Aqueus. Ajax se destaca na poesia épica e continua, na tradição literária antiga, como o herói sempre valoroso. Na epopéia homérica, ressalta-se a semelhança de caráter que há entre ele e Aquiles. Sobre essa similaridade, muito já se escreveu, bem como sobre a aproximação do Ajax sofocliano ao homérico.⁵⁷ Sem dúvida, Sófocles utilizou, para desenhar a

⁵⁶ Tradução de FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, Tecelão de Mitos*. São Paulo: Iluminuras, 2a ed. 2003. p. 459.

⁵⁷ Ver KIRKWOOD, Gordon M. *A Study of Sophoclean Drama*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1996 [1965] e WINNINGTON-INGRAM, R.P. *Sophocles: An Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

figura do Ájax, o modelo heróico da *Iliada*, pois a peça contém a reprodução de uma passagem homérica: os versos 430-595, do *Ájax*, retomam o canto 6, versos 390-502, da *Iliada*.

No canto VI, ao cantar o recrudescimento da luta entre gregos e troianos, junto à corrente do “Xanto divino e do belo Simoente”, Homero, em primeiro lugar, alude ao modo como o bastião dos gregos, Ájax Telamônio, entra na luta. Em seguida, após enumerar várias mortes no campo de batalha, ele narra o célebre encontro entre Glauco e Diomedes que fazem o elogio aos seus antepassados e a troca do escudo de ouro pelo de bronze. Nessa cena, é interessante realçar o discurso de ambos no que concerne à ascendência, pois ao serem narradas, antes do encontro entre Heitor e Andrômaca, as palavras de louvor de Glauco e Diomedes aos seus ancestrais mortos antecipam as de Heitor que fala para Astíanax.

Embora a *Iliada* contenha diversas referências aos antepassados dos guerreiros, a fim de mostrar o mérito de cada um no combate, poder-se-ia afirmar acerca do canto VI que se trata de uma apologia ao pai, como se vê na conversa entre os pares Diomedes e Glauco e entre Heitor e Andrômaca. O diálogo entre os dois primeiros se refere aos antepassados e às glórias perenes que alcançaram, enquanto a conversa entre os dois últimos assesta para o futuro. As duas passagens relatam a importância que o pai tem para o filho, enquanto exemplo de honra. Glauco e Diomedes exortam os feitos dos seus pais, orgulhando-se disso como se fosse para manter sempre acesa a chama do valor daqueles que outrora foram magnânimos guerreiros e que deixaram, como exemplos de coragem e honra, o respeito às regras do combate, à hospitalidade e ao reconhecimento da anterioridade, como, nesse momento, em lados opostos, os dois praticam tal gesto de grandeza. E no alto do palácio, essa noção se encarna na grandeza e coragem de Heitor que, não obstante saber que em breve tudo ali será destruído, mantém-se firme na decisão de defender sua honra e a dos seus, deixando como legado aos pósteros o exame de sua probidade e sua distinção no combate. Suspendendo o filho nos braços, Heitor

suplica a Zeus pela honra e glória do filho Astianax. Tal qual pai que fora, ele almeja que o filho tenha a mesma distinção entre os troianos, que possa governar sobre Tróia e que no combate seja ainda mais destacado do que ele.

A discussão que envolve a relação entre o pai e o filho pareceu interessar a Sófocles, uma vez que ele a retoma para discutir o problema do pai e sua ascendência na tragédia *Ájax*, nos versos 430-595, como mencionado acima. Na *Iliada*, o diálogo entre Andrômaca e Heitor, a respeito dos bons exemplos que os pais devem deixar para os filhos, é feito, na tragédia de Sófocles, entre Ájax e Tecmessa. Com Sófocles, o mundo de Ájax desmoronar-se-á. O herói se vê esmagado por uma força divina antes de morrer e vilipendiado por mortais após a sua morte. Sófocles talvez tenha querido, com a produção dessa tragédia, apresentar a irreconciliabilidade da palavra com as armas. Ájax é o herói militar, cuja visão épica do mundo o torna aliado da nova ordem que se impõe à cidade e que encontra na palavra seu arsenal de combate. Ájax tem uma inabilidade com a palavra, o que o caracteriza como um herói reservado e econômico no manejo com os discursos, como bem observa Segal (1981, p.131). A inaptidão com a palavra é, também, uma característica que se pode encontrar na narrativa mítica acerca de Hércules, para quem a força física é o meio apropriado para a resolução dos seus conflitos.

Se *eudaimonía* for pensada como parte do processo civilizador e racional do homem, tem-se que Ájax se encontra em um estado de felicidade determinado, mas que, no entanto, “a mudança que define a condição básica da vida mortal”, como profere Segal (1981, p.109), faz com que o herói passe para um outro estado, o de infelicidade. Poder-se-ia pensar em uma definição de felicidade ou de homem feliz nos termos propostos por Sófocles que é o da mudança. Somente a estagnação, jamais a mudança, faria o homem feliz, pois as vicissitudes pelas quais Ájax passará mostram a impossibilidade da felicidade para este herói que tanto relutou e se manteve fiel a um mundo que se caracteriza pela honra que traz o reconhecimento

e, por conseguinte, aponta para a possibilidade mínima de felicidade. Mas essa reflexão faz-se, somente, do ponto de vista de uma vida sem ação refletida e deliberada e de uma vida que tenha assegurada a imutabilidade das coisas.

Mas no drama sofoclíano, sua personagem central está cindida, como divididas estão todas as outras personagens das suas sete tragédias. Assim, na divisão de dois mundos, o conflito se estabelece quando o mundo, aparentemente, feliz da personagem principal se apresentar em desacordo com novas estruturas de poder e de cultura. Ajax, para se manter feliz, não pode admitir que o mundo do século V não seja mais o tão conhecido e harmônico dos séculos anteriores; a democracia tomou o lugar da aristocracia, a felicidade do homem está, agora, condicionada não mais a um reconhecimento pela força do indivíduo, como era no período épico, mas a uma decisão e deliberação da maioria. É esse mundo que Ajax não conhece e, se conhece, não o aceita.

Assim como Ajax, é Antígone, cujo compromisso é com as leis divinas, que são representações de um mundo diferente do que começa a se instaurar personificado por seu tio e opositor Creonte; como também o é para Electra que, enlutada, resiste em se reintegrar ao mundo dos vivos após a morte de Agamêmnon; e n' *As Traquínias*, apesar de Dejanira não estar em disputa com alguém, demonstra conhecer a realidade de um outro mundo, que nem sempre se concilia com o que se conhece e vive. O compromisso de Electra é com os mortos, ou melhor, com seu pai morto. Essa personagem, como todas as outras de Sófocles, renuncia à integração a um mundo cujos princípios não parecem estar de acordo com sua ideologia ou comprometido com o passado heróico representado pela épica homérica. Por esse viés interpretativo, situa-se, ainda, Filoctetes, que guarda algo de heróico e sua natureza demonstra que ele é um herói de estatura épica e que parece não compreender muito bem a dimensão das novas leis que se consolidam na cidade.

Contrariamente a Ajax e às outras personagens, Odisseu é o herói que compreende e aceita as novidades que se implantam na cidade. Apesar de conhecer o mundo heróico e de fazer parte dele, Odisseu consegue entrelaçar os dois mundos sem suscitar o ciúme ou a ira dos deuses. Na tragédia sofocliana é o herói que melhor encarna o ideal democrático da Atenas do século V a.C., com suas novas leis e paradigmas. É o homem a quem poderia ser atribuído o título de feliz, no que se refere à felicidade aliada à virtude, à prudência e à piedade.

Odisseu, especialmente na tragédia sofocliana, é menos trágico do que sua representação na épica. O Odisseu épico deve enfrentar muitos perigos e provas até que chegue a Ítaca, enquanto o Odisseu trágico sofre menos. Odisseu trágico é o herói que sofre menos ou nada sofre, pois atende bem às aspirações do novo modelo de herói do século V. É o homem que se ajusta bem às situações e por isso sofre menos.

Há, na concepção grega antiga, sobretudo entre os poetas líricos, a idéia de que o homem que sofre menos é o homem mais feliz. Assim, Alcman (1.37-39), Baquilides (Προσόδια 11.1-3) e Teógnis (1013-16) cantam o homem feliz, porque este tem uma pequena parcela de sofrimento. Seguindo essa tradição, Sófocles diz que “ninguém [está isento de] sofrimento, é mais feliz quem o tem menor”.⁵⁸ Para Alcman, afortunado é o homem que termina seus dias “sem lamentos”, *áklautos*. Baquilides diz que há, para os mortais, “um horizonte”, *heîs hóros*, uma “única via”, *mía hodós*, para se alcançar a “felicidade”, *eutukhía*, desde que “alguém”, *tis*, seja capaz de passar sua vida longe dos sofrimentos. Teógnis afirma que somente quem desceu ao Hades sem conhecer as preocupações pode ser chamado de abençoado, feliz e próspero. Desse modo, todos os poetas estão em acordo com a idéia de que é preciso passar a vida sem sofrimento para que se possa dizer feliz, afortunado ou abençoado, mas para isso é necessário que se viva sem dores e lamentos.

⁵⁸ SÓFOCLES. Fragmento 376. ἄμοχθος γὰρ οὐδεὶς· ὁ δὲ ἡκιστὸν ἔχων μακάριτατος.

Ájax é uma personagem feliz, enquanto vive num mundo sem conflitos internos, mas, que, mediante um ato desmedido, cai em desgraça. Até aqui, nenhuma novidade, pois o princípio da tragédia é o de alguém que passa da felicidade para a infelicidade. Todavia, a novidade está em mostrar na peça os elementos que constituem ou constituiriam uma pessoa feliz. De antemão, a peça pode ser vista como a recusa aos princípios que norteiam os homens para a felicidade, isto é, a moderação da ação e a piedade com os imortais.

Essas duas características faltam a Ájax, porém tal ausência de senso deve ser atribuída à deusa Atena, que o torna um mero títere em suas mãos. Enquanto está iludido e ciente de que a deusa está ao seu lado, o discurso com o qual ele se dirige a ela é de respeito e de piedade; somente após ser retirada a nuvem que lhe embaça os olhos é que ele percebe que não há respeito dos deuses em ser pio com eles. A piedade de Ájax dura enquanto dura sua loucura. Isto pode ser visto como uma perda momentânea da razão, o que faz com que ele pague, pela perspectiva divina, o preço da desmedida.

Tudo isso, no entanto, é escasso para afirmar que Ájax é infeliz, contudo não se pode afirmar que, nesse momento ou nos momentos que sucedem tal episódio, ele pode ser considerado feliz. Se há um momento no qual poderia ser julgado feliz é durante o ataque noturno ao rebanho, tendo em mente estar destruindo os chefes atridas. Mas como se pode falar da felicidade na loucura, se o homem afortunado é o homem que, sabiamente, conduz sua vida para a prudência e, desse modo, alija-se das dores? Ájax não abdica dos preceitos constituintes do homem feliz, mas ele é desabonado e destituído, por um momento, das prescrições que mandam o homem ser prudente e piedoso. A negação desses preceitos é aludida pelo próprio Ájax, quando lamenta sua ruína pela ausência do pensamento atilado e por não reconhecer a grandeza do poder divino.

O tempo muda. Saber disso faz toda diferença para Ajax, que agora compreende melhor a situação na qual se encontra. Saber que o imprevisto pode atingir até mesmo os mais intrépidos, comover-se com as lágrimas e as palavras de Tecmessa, desejar escapar à ira divina e os seguir é o princípio de que a loucura o está abandonando. Mas a mudança de Ajax traz certa desconfiança, pois suas palavras soam ambíguas, não se tem certeza, de fato, de que ele esteja mudado. A transformação nem seria adequada ao seu caráter tão inflexível, como ele quer deixar transparecer: respeitar os atidas, por eles serem os chefes-, seria demasiado para Ajax. As palavras da deusa de que um dia somente é suficiente para assistir a cenas diferentes parecem melhor apropriadas a Ajax e, neste momento, perceber que ele, como havia afirmado antes de partir para o combate em Tróia de que não precisaria do auxílio dos deuses, permanece rígido na sua decisão de não solicitar a ajuda dos deuses. Em 674-5, ele oferece pistas de que sua natureza é imutável, à maneira épica, suas palavras anteriores são necessárias para que ele possa executar bem o seu plano, sem a censura daqueles que não querem sua morte, mas

O sopro dos ventos violentos
faz adormecer o mar gemente.⁵⁹

Ajax sabe, ou pelo menos parece saber, que nenhum mal é para sempre. Assim, é possível aprender a ser sensato. Ser sensato implica ser sábio, logo, o herói admite a possibilidade de ser feliz, uma vez que aceita ser sensato, virtuoso etc. Admite, outrossim, que a inimizade não deve durar a vida inteira, porque um dia o inimigo pode ser benquisto. E termina o monólogo proferindo as mais ambíguas palavras acerca de tudo que acabara de dizer: “Tudo irá bem (εὖ σχήσει) com relação a isso” (684). Ajax sabe que seu plano terá êxito, pois, na sua mente, a ambigüidade do seu discurso está diluída; ele conhece o que pretende executar, a ambigüidade é para quem o escuta. Ajax sabe que pode ser feliz, se empreender, efetivamente,

⁵⁹ SÓFOCLES. *Ájax*, (674-75).

as mudanças que acaba de mencionar. Ele, no entanto, se recusa a fazê-lo, pois estará salvo em sua desventura somente se executar o contrário do que fala.

O discurso (646-92), no qual Ajax reconhece o seu malogro, é digno de atenção. Muito já se comentou e analisou esse segmento, no entanto, muitos detalhes são esquecidos como, por exemplo, o apelo e o elogio que ele faz à amizade, tema caro à ética e, conseqüentemente, à felicidade, por se tratar de uma virtude. A amizade é, para Aristóteles, o sentimento que um ser humano tem por outro. Desse modo, a noção é bem ampla, mas no caso da tragédia, especialmente, o *Ájax*, três aspectos da amizade são fundamentais para o homem, proporcionando, assim, um estado de felicidade: a relação pai, filho e irmão: Télamon-Ajax, Teucro e Eurisauques; a relação marido e esposa: Ajax e Tecmessa; e, por fim, a relação própria de amizade do amigo como um outro eu.

Lamentando-se do triste destino a si reservado, Ajax nunca imaginara que seu nome se ajustaria tão bem aos males que experimentou após a disputa das armas⁶⁰ de Aquiles e o veredicto que o arrastou para a ruína. Em meio às dores e gritos, ele elogia as conquistas do pai, Télamon, que fora honrado e feliz por sua força e primazia entre os companheiros de tropa. Ajax vê em seus infortúnios a sua incapacidade de realizar a glória que seu pai alcançara. Após os combates, tendo voltado a Salamina como vencedor, Télamon atingira o respeito e grande mérito pelas prendas trazidas. Ao contrário, Ajax, que fora a Tróia com a mesma força que o pai, pode retornar sem honra alguma.

⁶⁰ Há muita controvérsia sobre o problema da disputa de Ajax e Odisseu pelas armas de Aquiles. Na *Iliada* e na *Odisséia*, pode-se dizer que Ajax é um herói feliz, pois em nenhum dos dois poemas, Ajax é reportado como uma figura de destino trágico. Poder-se-ia, mesmo, dizer que se trata de uma personagem feliz por excelência, uma vez que não pesa sobre si nenhuma acusação que o arraste para ruína, atraindo, assim, o furor dos deuses. Se não pesa contra Ajax nenhum delito cometido com relação aos deuses, também não é mostrada nenhuma falta entre ele e um humano. Fica-se sabendo da desavença entre ele e Odisseu apenas no livro XI.543-560 da *Odisséia* quando, ambos no Hades, se encontram e Ajax recusa-se a falar com Odisseu. Essa passagem, no entanto, pode apenas fazer com que se possa inferir de que houve algo entre eles, mas isso não esse episódio não é narrado no poema.

Seus feitos e sua sina se distinguem dos do seu pai como exemplo para a formação do filho que, na *Ilíada*, pode-se encontrar em Heitor. Em Ajax, não conseguir atingir o estatuto do pai faz a frustração do herói. Ao passo que Ajax reconhece sua perdição completa por não se igualar ao pai e a sua grandeza heróica, ele estabelece um novo paradigma, vislumbrando no filho Eurisques a realização da sua felicidade que foi frustrada.

As histórias em paralelo da conversa de Heitor e Andrômaca e do Ajax e sua frustração por não ter conseguido voltar a Salamina como orgulho do pai parecem que dão o *tónos* do uso que Sófocles fez do Ajax a partir de Homero, possibilitando enxergar um reforço ainda maior da honra, enquanto modelo moral. É a honra, também, a causa da felicidade e da infelicidade de Ajax. Em nome da honra, ele luta em Tróia e angaria o reconhecimento que torna o guerreiro feliz, isolado desse contexto; ele depara com sua infelicidade em nome da mesma honra, pois a disputa das armas e, em seguida, a humilhação e o sentimento de vergonha que o afeta são os motivos dos grandes infortúnios que o abatem. Desse modo, diz-se que Ajax é um herói que se situa entre a felicidade e a infelicidade, que se poderia, de outro modo, dizer que é um herói que se encontra entre a grandeza do mundo épico, no qual o herói aceita sua condição, geralmente, de uma vida fausta e o mundo da tragédia no qual os valores são questionados e postos à prova.

Capítulo III.

As Traquíncias

Das sete tragédias de Sófocles que chegaram à atualidade, *As Traquíncias*⁶¹ é uma das que menos atraiu a atenção da crítica. Não obstante muito sobre ela ter sido escrito, não se iguala à fortuna crítica das demais. Se não tratasse do final da vida do maior herói grego, que morre vítima do engano da esposa, que também é enganada, o drama teria um enredo muito simples. Dejanira, a esposa de Hércules, quando sabe que o marido ama uma outra mulher, envia a ele um manto unguento com o sangue do Centauro Nesso. O que pensa ser um filtro de amor, que lhe trará o esposo de volta, na verdade, é um prodígio que provocará a morte de Hércules e, conseqüentemente, a sua própria morte.

A maioria dos estudos sobre *As Traquíncias* foca suas análises sobre as questões atinentes à sua estrutura. As controvérsias em torno da personagem central, bem como em torno da unidade dramática da peça são motivo de muita especulação. As apreciações a respeito da personagem central - se Hércules ou se Dejanira – são diversas e grande parte da crítica ajusta suas análises a partir dessa problemática.

Para Kirkwood (1996, p.110), “um contraste central domina a ação e a estrutura” da peça: a oposição é entre Dejanira e Hércules; todavia, o desenvolvimento do contraste depende

⁶¹ Os textos básicos utilizados para o estudo d'*As Traquíncias* foram: DAIN, Alphonse (Texte établi par) et MAZON, Paul (Texte Traduit par). Sophocle Tome I. *Les Trachiniennes - Antigone*. Paris: Les Belles Lettres, 1955; KAMERBEEK, J.C. *The Plays of Sophocles: Commentaries, Part II, The Trachiniae*. Leiden: E.J.Brill, 1970; DAVIES, Malcolm (With Introduction and Commentary by). Sophocles: *Trachiniae*. Oxford: Clarendon Press, 1991; LLOYD-JONES, Hugh (edited and translated by). Sophocles II: *Antigone. The Women of Trachis. Philoctetes. Oedipus at Colonus*. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1994 e EASTERLING, P.E. (edited by) Sophocles: *Trachiniae*. Cambridge Greek and Latin Classics. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

de cada uma das duas partes do drama. Na primeira parte, Dejanira contracena com a Ama, Hilo, o Coro, o Mensageiro, Licas e Íole; na segunda parte, Hércules contracena com Hilo que representa Dejanira. A oposição, no entanto, não se configura apenas pela presença de Dejanira na primeira parte e de Hércules na segunda. Ela se estabelece durante toda a peça, uma vez que, na primeira parte, a presença de Hércules em cena se faz por meio dos relatos de Dejanira.

Como observa Kirkwood, há entre ambos um duplo contraste. Primeiramente, a devoção de Dejanira a Hércules - sua gentileza e altruísmo - contrasta com o alheamento do esposo em relação aos interesses e sentimentos das outras pessoas. O segundo contraste se relaciona, de um lado, com a falta de objetividade de Dejanira e sua incerteza sobre as coisas e, de outro, a objetividade de Hércules no que tange a seus feitos e suas realizações. A falta de praticidade de Dejanira, para realizar as ações, não apenas se contrapõe ao caráter prático de Hércules, como se pode perceber já no prólogo da peça, mas também se opõe ao caráter de uma personagem de estirpe inferior à sua, como por exemplo, a Ama.

Quando a peça se inicia, o público entende que os sofrimentos de Dejanira são antigos e que, recentemente, apenas se intensificaram. Dejanira, contudo, não procura uma forma prática de resolvê-los; somente no momento em que a Ama a aconselha é que ela decide enviar o filho Hilo à procura do pai. Quando impele que o filho saía em busca de Hércules, Hilo, que está chegando ao palácio, já traz notícias do pai, o que demonstra, ainda mais, o caráter pouco prático de Dejanira no domínio da ação.

Em 83-5⁶², Dejanira, censurando Hilo por não ter partido ainda em busca de Hércules, menciona a sua dependência ao marido ao relacionar sua salvação, ou sua morte, à vida ou ao fim que ele terá. Em outro discurso, 141-77, do primeiro episódio, sua atitude de veneração para

⁶² Tu não vais ajudá-lo, neste momento em que ou nos salvamos,
[ou perecemos quando teu pai for destruído]
se ele salva a sua vida, ou sucumbimos junto com ele?

com Hércules aparece novamente. Agora, seu temor é o de sentir-se “privada do mais nobre de todos os homens” (177). Dejanira, que no prólogo (19) já havia feito menção à grandeza de Hércules, volta a assinalá-la.

Em meio aos anseios e reclamações de Dejanira, o Mensageiro entra trazendo notícias alvissareiras de Hércules. Consta-se, a partir da relação de Dejanira com as outras personagens secundárias, a revelação da personalidade de uma mulher dependente, ansiosa e temerosa pela ausência do esposo. O contraste que se observa entre Dejanira e Hércules somente é possível devido a uma outra oposição que se faz entre as personagens centrais e as secundárias. Assim, Hilo, a Ama, o Mensageiro, o Coro, Licas e Íole, ainda que de forma silenciosa, reforçam o temperamento de Dejanira, bem como Hilo o faz com Hércules, na parte final do drama.

Sobre os dois aspectos mais discutidos d’*As Traquínias*, a forma do prólogo e a quebra aparente de unidade entre as partes de Dejanira e Hércules, Kitto (1990, pp.18ss) apresenta argumentos interessantes sobre sua forma narrativa, mas quanto à figura de Dejanira, ele a examina apenas como um mero incidente na vida de Hércules justificando, assim, seu desaparecimento na segunda parte do drama. Para Kitto, a personagem central é Hércules, enquanto Dejanira tem pouca importância.

Kirkwood (1941, pp.203ss) contrapõe-se a esta posição. Acerca das duas personagens que não se encontram e a respeito de qual delas é, de fato, a figura central da tragédia, contrargumentando a proposta inicial de Kitto, segundo a qual Hércules é a personagem central e que Dejanira figura apenas para incrementar os seus incidentes, ele sugere que se busque na tragédia sua unidade por meio da oposição entre as duas personagens principais ao invés de tratá-las separadamente. Desse modo, Kirkwood argumenta em prol de um exame cuidadoso da peça que deve partir, justamente, da polaridade existente entre a natureza terrena de Dejanira e a heróica de Hércules, mas deve-se considerar Dejanira como a personagem central da peça. Segundo a

interpretação de Kirkwood (1941, p.204), há muitos indícios de que Dejanira é a personagem principal.

No prólogo, por exemplo, as referências ao passado são do tempo em que ela vivia na casa do seu pai, antes de conhecer Hércules e, nos versos em que ele é mencionado, a ênfase não recai sobre as ações de Hércules, mas sobre os pensamentos de Dejanira, bem como sobre os seus medos e sobre os sofrimentos decorrentes de ações provocadas por Hércules. A proposta de Kirkwood de colocar Dejanira no centro da tragédia é interessante, pois ela é uma personagem relevante para o desenvolvimento do enredo da tragédia, ainda que seja considerada uma pessoa sem uma estatura trágica - o que não é o caso. Mas uma vez eleita como o foco central da ação trágica, não se pode, por conseguinte, desprezar o papel de Hércules que se faz presente na tragédia inteira através dos comentários, opiniões e referências das outras personagens. Dessa forma, a unidade da peça dar-se-ia pela confluência de duas personagens que, apesar de não se encontrarem uma única vez sequer, contracenam por meio das personagens secundárias ou por meio das lembranças do passado.

Diferentemente do que pensam críticos como Reinhardt, Jebb e Campbell (apud GROSSI, 2007)⁶³, a unidade da peça não se dá pela tragédia de Dejanira seguida pela de Hércules, nem pelo amor de Hércules a Íole, o que faz com que Dejanira envie o manto envenenado ao marido, ocasionando a morte de ambos os esposos. A unidade dramática, no entender de Kirkwood, que se endossa neste trabalho, diz respeito à inter-relação das personagens que contribuem com uma intenção dramática única. Tal intenção é produzida pela oposição entre Dejanira e Hércules, como já mencionado.

⁶³ Conferir REINHARDT, Karl. *Sophocle*. Traduit par Emmanuel Martineau. Paris: Les Éditions de Minuit, 1971 [1933], JEBB, R. *Trachiniae*. Part V. Duckworth Publishers, New Edition, 2004 [1892], e CAMPBELL, L. (ed.) *Sophocles. The Plays and Fragments*. Vol. II. Oxford: Press University, 1881.

C.M.Bowra (1944, p.116) ressalta o amor de Dejanira por Hércules. O destino de ambos está entrelaçado tornando, assim, imprescindíveis suas presenças na ação dramática, mas não necessariamente o encontro dos dois no palco. Para o crítico, nem Hércules nem Dejanira é a figura central da peça; apesar de ela estar em cena durante quase toda a peça, isso não indica que ela é mais importante do que ele, pois, mesmo ausente, ele é sempre lembrado por ela e ela, por sua vez, após a morte, é como se assumisse o papel que antes coubera a ele. Sem que Hércules e Dejanira se tenham encontrado uma única vez sequer durante toda a ação, o tema central da peça é, segundo Bowra, “...o destino que implica a um a ruína do outro” e arremata “...destino singular e compartilhado de um homem e de uma mulher”.

Embora Bowra atribua relevância ao destino, o crítico está inclinado a admitir certa superioridade de Hércules com relação a Dejanira, o que possibilita, desse modo, pensar que sua intenção é a de fazer de Hércules o sujeito central da peça. Fazendo coro a Bowra, McCall e Adam também compartilham da concepção de que Hércules tem supremacia em relação a Dejanira. Adam (apud McCALL, 1972, pp.142-63), referindo-se a *As Traquínias*, afirma que se trata “...de um drama sobre Hércules”,⁶⁴ mas não deixa de reconhecer a habilidade de Sófocles no que concerne à complexidade posta pela estrutura da peça. E McCall (1972, p.155), aludindo ao caráter discrepante de Dejanira em relação às outras personagens sofocianas, justifica-o focalizando sobre Hércules a verdadeira natureza de caráter do herói de Sófocles. Para o autor, as evidências de que Hércules é, efetivamente, a figura central da peça residem em que ele tem o controle total da peça e que a fúria e a cólera que o caracterizam nos seus trabalhos estão presentes em heróis como Ajax, Antígone, em ambos os Édipos e, de forma um pouco diferenciada, em Filoctetes e Electra. Contra os que consideram Dejanira uma personagem que ocupa na peça um papel menor, Winnington-Ingram (1998, pp.74-5) contra-argumenta e

⁶⁴ ADAM, S.M. *Sophocles the Playwright*. Toronto: 1957, p. 108.

examina a tragédia de Dejanira decorrente da de Hércules, e arremata: quem “a chama de personagem menor negligencia a realidade dramática”.

A discussão, todavia, não estaciona neste ponto. Ao problema do desencontro das personagens e sobre quem tem a hegemonia, abre-se um novo debate concernente à falta de unidade dramática propalada pela crítica. A despeito disso, os apreciadores de Sófocles não deixam de fazer referência à complexidade que a peça encerra. Desse ponto de vista, *As Traquínias* é apontada como uma tragédia surpreendente, notável e uma das peças mais misteriosas (CONACHER, 1997, pp.21-34).

Para Conacher (1997, p.21), trata-se de um manual para a tragédia sofocliana, porque o enredo, o tema e a estrutura formal têm algo em comum com algumas das outras peças do autor e, freqüentemente, há relação com muitos outros trabalhos. Conacher, seguindo a orientação de Whitman, Kitto, Rutherford e Davies⁶⁵, aponta o uso do oráculo como o elemento fundamental para o tema e a unidade da peça, com o que se está de acordo, mas poder-se-ia afirmar, à primeira vista, que se trata de uma tragédia de enredo simples, cuja genialidade estaria na forma como o autor apresenta a trama ao público. O tecido da peça é a história de duas personagens, Hércules e Dejanira, que durante o drama nunca se encontram. A história, porém, debate a relação de uma mortal comum com o filho de Zeus. O que aparentemente é um enredo banal, com efeitos folhetinescos, apresenta-se como algo relevante para discutir a relação entre o público e o privado que Sófocles melhor apresentará elaborado em *Antígone*.

⁶⁵ Cf. WHITMAN, Cedric. *Sophocles: a Study of Heroic Humanism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1951, p. 106ss; KITTO, H.D.F. *Poiesis*. Berkeley and Los Angeles: University California Press, 1966, capítulo 4. RUTHERFORD, R.B. *Tragic Form and Feeling in the Iliad*. *JHS* 102: 145-60, 1982, pp. 148-49 e MALCOLM, Davies. *Trachiniae*: Oxford: Clarendon Press, 1991, xix. Apud. Conacher, op.cit. Davies chega a sugerir a frase da *Iliada* Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή possibilidade para o subtítulo da peça. O ponto de vista de Davies e seu posicionamento com relação às personagens d'*As Traquínias* é interessante porque procura não “sentimentalizar” Dejanira, tampouco exagerar na brutalidade de Hércules.

A primeira oposição da peça se faz entre Dejanira e Hércules. Ela é completamente telúrica, enquanto ele oscila entre o divino, o humano e o selvagem. Hércules tem um lado descortês e transgressor das normas de civilidade, a despeito de ser um herói civilizador no que concerne à destruição de monstros. Salvo em perspectiva mítica, não é próprio do humano destruir monstros - fato que leva a considerar a sua faceta selvagem, mas talvez fosse melhor falar em termos de ambigüidade, visto que Hércules, tanto na literatura quanto na pintura, aparece sempre com um duplo caráter: o de herói-deus.

N'As *Traquírias*, aparece como o herói (1089-100) que “limpa os perigos do mar e dos bosques”, *en póntoi...dría pánta katháiron* (1012), como o herói que foi a terras distantes, a fim de “purificar o mundo de Gigantes e de feras violentas”, *Gigánton... théreios bíá... katháiron* (1058-61) e, ainda, como o herói que exterminou, como ele próprio cita, em seu apelo a Zeus, nos versos 1089-100, o leão de Neméia, a hidra de Lerna, a besta de Erimanto, o cão do Hades e o dragão guardião dos pomos de ouro que se localizam nos confins do mundo. Por sua própria natureza, Hércules vive a contradição de uma existência divina/humana e humana/selvagem. Na esfera do divino, é o ínclito filho de Zeus e de Alcmena (19) e na esfera do humano reúne, a um só tempo, os atributos de civilizador e de matador de monstro. Segundo Nilsson (apud FIALHO, 1989, p.11),⁶⁶ a tradição grega o cultuava como o protetor das grandes calamidades e ele, por sua vez, protegia a população sob o epíteto de ἀλεξίκακος - “o que afasta os males”.

A sua história de vida mostra várias nuances típicas do herói grego. Hércules nasce de um pai imortal e de uma mãe mortal e depois de uma vida cheia de aventuras, morre. Além disso, seus inúmeros feitos correspondem a várias funções heróicas, indo do efeito civilizador alcançado por meio das mortes dos monstros até a fundação de cidades e de instituições como a

⁶⁶ NILSSON, M. P. *Geschichte der griechischen Religion*. Munchen: 1967.

dos Jogos Olímpicos. Dentre esses elementos caracterizadores de um herói típico, Stafford (2005, p.393) aponta dois elementos que estão ausentes da história de Hércules: a falta de um túmulo para o herói e a história da apoteose que precede a sua morte. A menção à apoteose está presente em muitas passagens da arte antiga; na literatura, encontram-se muitas indicações da apoteose em obras do período arcaico e clássico e, como afirma Holt (1992, p.39), o que serve para corroborar a popularidade da história do herói devia haver muito mais referências ao espetáculo final da vida de Hércules nas obras que ficaram perdidas.

Após seus trabalhos, Hércules é levado ao Olimpo, onde se torna um deus; reconcilia-se com Hera, sua maior inimiga, e desposa Hebe, a filha de Zeus e Hera. Sobre essa história, há muitas referências na poesia arcaica, como se pode conferir em Homero⁶⁷, Hesíodo⁶⁸ e Píndaro⁶⁹. Em suas tragédias supérstites, Sófocles⁷⁰ e Eurípides⁷¹ sugerem o espetáculo que envolve o final de sua vida.

Na antiguidade, a representação ambivalente de Hércules é bastante comum. Nas *Neméias* (1,34), Píndaro relata suas grandes virtudes e seu duplo aspecto de “herói divino”, *héros theós* (*Neméias*, 3,22), mas sempre dotado do poder de domar grandes monstros marítimos e explorar os mundos inferiores. Essa mesma oposição entre o divino e o humano heróico é descrita por Heródoto⁷² nos seguintes termos:

“Eu julgo muito sábia a conduta daqueles gregos que dedicaram seus santuários a dois Hércules, oferecendo a um, que eles chamam olímpio, sacrifícios como a um imortal

⁶⁷ HOMERO. *Odisséia*, XI, 601-604; *Hinos Homéricos*, 15.

⁶⁸ HESÍODO. *Teogonia*, 950-955, fr. 25, 26-33 e fr. 229.

⁶⁹ PÍNDARO. *Neméias*, 1, 69-72. O poeta fala sobre o prêmio que Hércules receberá por seus trabalhos e refere-se à ida do herói para o Olimpo e seu repouso eterno; narra, ainda, seu casamento com Hebe (que volta a mencionar esse casamento em *Neméias* 10, 17-18) e a honra de viver perto de Zeus num magnífico palácio.

⁷⁰ Sófocles, no *Filoctetes*, 727-729, faz referência ao episódio final da existência de Hércules. Sobre os picos do Eta, no resplendor do fogo divino, o herói subiu ao Olimpo para se juntar a todos os deuses.

⁷¹ EURÍPIDES. *Os Heráclidas*, 910-918.

⁷² HERÓDOTO. *Histórias*, II, 44.

[θύειν ὡς ἀθανατῶ], enquanto ao outro, eles prestam honras fúnebres como a um herói [ἐναγίζειν ὡς ἥρω].” (*Histórias*, II, 44).

É interessante notar a oposição que Heródoto faz entre os verbos θύειν e ἐναγίζειν que circunscrevem bem a natureza ambígua de Hércules, pois cada um determina o tipo de sacrifício que o herói receberá. Como olímpio, cabe-lhe obter as honras próprias a um deus e, como humano, receber as homenagens que renderiam a um herói mortal. Observa-se, mais uma vez, a natureza ambígua do herói, pois ele é capaz de descer ao Hades, como o Hércules de *Alceste*⁷³ de Eurípides, para resgatar a esposa de Admeto; mas, depois de morto, obtém a admiração dos deuses e sobe para viver no Olimpo, desfrutando dos benefícios divinos como um imortal. Pode-se, por conseguinte, encontrá-lo tanto no Hades quanto no Olimpo, o que marca bem sua natureza ambivalente. Tal ambigüidade se revela também no oráculo que indica o término da realização dos seus trabalhos: a morte ou, no caso de sobreviver, o resto de uma existência feliz.

Há, na verdade, em várias passagens da peça, menções ao mesmo oráculo, mas como ressalta Machin (1981, p.151ss), há alterações no seu tratamento, pois não é possível saber se a referência aludida é a um ou a dois oráculos relativos aos trabalhos de Hércules, isto é, se o oráculo que Hércules diz ter transcrito ao entrar no bosque sagrado dos montanheseiros Selos (1168) é o mesmo a que Dejanira se refere no início da peça. Machin, contrapondo os oráculos do *Filoctetes*⁷⁴ e do *Édipo em Colono*⁷⁵ - os quais tendem a uma única predição - aos d'As *Traquínias*, diz que “o tratamento do elemento oracular pode parecer aqui [n'As *Traquínias*], à primeira vista, sensivelmente diferente do que ele está nas outras tragédias”. O oráculo que precisa o fim de Hércules, a despeito da natureza misteriosa de toda profecia, é posto de maneira

⁷³ Eurípides, *Alceste*, vv. 837-60.

⁷⁴ Ver a fala do comerciante (603-21) e sua referência ao oráculo profetizado por Heleno. A profecia do adivinho era a de que os Gregos não conseguiriam destruir a fortaleza de Tróia, enquanto não convencessem Filoctetes a deixar a ilha. A profecia é mais uma vez referida, sem alterações, por Neoptólemo em (1326-47).

⁷⁵ SÓFOCLES. *Édipo em Colono*, (969-70).

ambivalente. O herói pode morrer, mas também pode viver. Assim, pode-se pensar que este oráculo deixa a porta aberta para a esperança. Esta esperança é baseada na relação afim que Hércules tem com o divino. Apesar de os deuses lhe terem imposto grandes e terríveis trabalhos, eles sempre o mantiveram longe das portas do Hades, como o próprio Coro menciona em 112-21. O Coro compara a vida de Hércules com o movimento das ondas do mar agitadas pelo vento, mas o herói é sempre protegido pelos deuses, livrando-se da morte. O teor das palavras do Coro já havia sido mencionado por Hilo em 88-9⁷⁶, como se quisesse, à maneira do Coro, dar esperanças a Dejanira de que seu marido está bem. O Coro, de forma mais explícita que Hilo, censura-a por deixar que a “doce esperança”, *elpída tàn agathán* (125), morra em seu coração. Ele ainda lhe relembra que Hércules é filho de Zeus e que jamais um pai abandonou o filho⁷⁷.

A impressão que Hilo e o Coro deixam com relação às palavras de Dejanira ao mencionar o oráculo é a de que Hércules é um homem protegido pelos deuses, não obstante os pesados trabalhos que lhe são atribuídos. À primeira vista, considerando a dupla natureza do oráculo, tudo que ele parece fazer é evitar tomar partido com relação a uma predição efetiva sobre o fim de Hércules. E a visão do Coro e de Hilo apenas reflete este aspecto duplo do oráculo. De que efetivamente depende a morte ou o resto da vida feliz para Hércules? Consoante Machin (1981, p.151), “no início d’*As Traquínicas*, tem-se um oráculo no qual os deuses parecem evitar tomar partido”.

Mas essa questão, posta como uma recusa dos deuses em tomar partido por qualquer um dos lados tem mais que ver com a habilidade de Sófocles na construção das suas tragédias. Antes de tudo, não se pode esquecer que o drama é baseado no mito. E a tradição mítica em

⁷⁶ Mas a sorte habitual não permite que nós temamos por meu pai nem que nos alarmemos em excesso.

⁷⁷ ...quando alguém viu Zeus se despreocupar com seus filhos? (139-40).

torno de Hércules o tinha ora como um herói, ora como um deus, reunindo, assim, virtudes e vícios próprios a um herói, mas também o estatuto cultural relativo a um deus.

No final d'*As Traquínias*, o espetáculo que envolve o fim agonizante de Hércules realça, em termos do espetáculo, a ambigüidade em torno da figura do herói, mas também levanta uma questão fundamental que contribui para a discussão da peça, isto é, até que ponto é possível considerar os elementos externos ao drama como uma forma de interpretação da ação e do caráter da personagem, uma vez que antes da criação da personagem individualizada de Sófocles, há uma tradição mítica e épica, que não se pode ignorar, que tratou do assunto e que o público que vai ao teatro pode ter em mente tal construção? Aqui, pode se pensar, é quando melhor se vê a habilidade artística do autor ao manipular o material existente e retirar o essencial para a construção da sua personagem, dando-lhe voz e traços particulares⁷⁸.

Para a maioria da crítica, um problema se impõe quanto à estruturação da peça⁷⁹, porém se junta a essa problemática uma nova questão, a recepção da obra pelo público, sobretudo quanto ao seu final apoteótico. No final da peça, quando Hércules ordena sua cremação no Monte Eta e é transportado para seu final impetuoso, nessa passagem, perguntam os críticos, Sófocles tencionava que o público relembresse os atributos de Hércules por meio da pira e completasse a história em suas próprias cabeças? Em suma, poder-se-ia pensar: Sófocles exalta o heroísmo de Hércules que tanto foi venerado pela tradição? Acredita-se que nesse ponto, embora seja necessário considerar elementos externos à tragédia, pode-se, sim, vislumbrar um Hércules feliz. Sófocles representa a felicidade de Hércules por meio do contraste que se opera entre o atual estado de infelicidade e sua felicidade anterior. Mas a felicidade não se configura como uma satisfação interna, sua fonte é externa, e se conforma à

⁷⁸ Para uma melhor discussão sobre essas questões, ver HOLT, Philip. The End of the *Trachiniai* and the Fate of Herakles, *Journal of Hellenic Studies*, Vol., 109, 1989, 69-80.

⁷⁹ Está se referindo, sobretudo, aos problemas de forma da peça.

riqueza e ao poder. Para Sófocles, esses bens, apesar de sua natureza transitória, têm, no seu teatro, uma fonte no próprio homem, não na τύχη ou nos deuses, como no teatro de Eurípides.⁸⁰

Héracles trágico, por exemplo, encontra na força a principal fonte de realização da sua vontade. Através dela, obtém riqueza, poder e glória. Na peça, há um número sugestivo de glórias promissoras para Héracles, isto, talvez, tenha-lhe rendido a exaltação desde a Antigüidade anterior mesmo à representação d'*As Traquínias*. A tradição estabeleceu o herói em Atenas. Confirma-se isso pelo tratamento dispensado ao tema de Héracles e pelo abundante material literário⁸¹ e iconográfico⁸² com motivação nos trabalhos do herói e no seu final espetacular. Quanto às referências a um final ordinário para o herói, não se encontram muitos testemunhos - o que torna mais significativo o final do drama sofocliano como algo que aponta para um término que expressa, ainda que de maneira muito sutil, uma transformação positiva da vida do herói.

Se n'*As Traquínias*, Sófocles é favorável ou não à exaltação de Héracles, não parece claro. Sua apresentação de Héracles se faz de duas formas: primeiro ele faz conhecer a figura de Héracles por meio da representação que as pessoas ligadas a ele fazem. Tal representação parece se ajustar à imagem que o público deveria ter do Héracles tradicional. Por conseguinte, a imagem que Dejanira, Hilo, o Coro e o arauto Licas fazem dele não se afina com a imagem que se tem, quando o herói entra em cena. Há uma corrente crítica que reivindica a exaltação de Sófocles à figura de Héracles; dentre os críticos, Bowra menciona o fato de que não importa o que Héracles possa ter suportado ou sofrido; no final, ele será sempre recompensado. Para

⁸⁰ Na épica, era bastante conhecida a idéia de que os deuses poderiam, se eles assim desejassem, enviar sofrimento aos homens. Na *Iliada*, III, 164, Príamo, isentando Helena de culpa, atribui aos deuses a culpa pela perdição dos homens. No *Héracles Louco*, de Eurípides, por exemplo, há uma clara idéia de que os deuses não recompensam necessariamente o homem merecedor de um prêmio, mas pode, ao contrário, puni-lo.

⁸¹ HOMERO, *Odisséia*, XI, 602-3. HESÍODO, *Teogonia*, 950-5. PÍNDARO, *Neméias*, I, 70. PAUSÂNIAS, III.18. II.

⁸² A popularidade de Héracles é representada nos vasos que datam da primeira parte do século VI.

Bowra, Hércules é o tipo de homem a quem os deuses sobrecarregam com trabalhos pesados, mas ao mesmo tempo mostram-se justos e gratos para com a ele. E afirma (BOWRA, 1947, p.159): “Sófocles sabia disso”.

Se Sófocles sabia, é estranho, como o próprio Bowra reconhece, que n’*As Traquínias* nada seja dito sobre a apoteose, sobre a vida no Olimpo ou sobre o casamento com Hebe; que nada seja dito sobre a atenuação dos seus sofrimentos ou a recompensa pelos seus trabalhos. O crítico conclui dizendo que os eventos trágicos têm lugar no mundo humano, que nada é dito depois disso. A glória futura é tratada como se ela nada tivesse a ver com a peça.

A primeira parte da afirmação de Bowra é verdadeira, agora, quanto ao fato de pensar que a glória futura nada tem a ver com a peça, não se está totalmente de acordo. Deve-se considerar outro aspecto julgado importante, partindo-se da idéia de que Sófocles sabia dos eventos futuros e promissores de Hércules - a concepção da morte propiciando uma vida tranqüila. Noção que é, mais de uma vez, expressa na peça e que faz parte da matéria abordada pelo oráculo. A ambigüidade vista no enigmático oráculo parece desenvolver-se no aspecto formal da própria peça.

Letters (1953, p.176) refere-se a algo nesse sentido, quando, em seu capítulo sobre *As Traquínias*, a menciona como a mais enigmática das sete peças de Sófocles. Letters cita tanto questões de ordem interna à construção do drama, quanto externas, como a datação. Deixando de lado os problemas cronológicos da peça, é possível pensar que o que poderia ser um problema estrutural da peça não é senão uma forma habilidosa de Sófocles proceder. A obscuridade atribuída a ela existe, sim, mas ao nível do conteúdo, este, no entanto, ajustando-se à estrutura formal do drama. Deve-se considerar que os oráculos são mencionados na perspectiva de duas pessoas diferentes e que têm anseios distintos. Está-se considerando,

também, como uma espécie de oráculo, a tabuinha - δέλτος - que Dejanira recebe de Hércules antes de sua partida, pois sua deliberação coincide com a resolução do oráculo final.

σχεδὸν δ' ἐπίσταμαί τι πῆμ' ἔχοντά νιν·
 χρόνον γὰρ οὐχὶ βαιόν, ἀλλ' ἤδη δέκα
 μῆνας πρὸς ἄλλοις πέντ' ἀκήρυκτος μένει.
 κάστιν τι δεινὸν πῆμα· τοιαύτην ἔμοι
 δέλτον λιπῶν ἔστειχε· τὴν ἐγὼ θαμὰ
 θεοῖς ἀρώμαι πημονῆς ἄτερ λαβεῖν.

Estou quase certa de que uma desgraça lhe aconteceu,
 pois não por pouco tempo, mas por dez meses,
 além de outros cinco, não envia uma mensagem.
 Há uma desgraça. Tal tabuinha
 deixou para mim, quando partiu. Com frequência,
 rogo aos deuses que sua posse não seja desastrosa. (43-8)

Antes de se referir ao oráculo pela primeira vez, Dejanira alude a uma tabuinha deixada pelo esposo antes de partir. Ela contém um oráculo que indica que a guerra na Eubéia - à qual pouco antes Hilo fez alusão - decidirá o futuro de Hércules: ele morrerá ou viverá em paz de agora em diante. Essas palavras soam meio irônicas, pois, apesar de o oráculo referir-se a Hércules, a sorte de Dejanira, parece, também está lançada. Outro aspecto importante dessa passagem é a referência à vida e à morte. Somente quando Hilo fala de vida e de morte é que Dejanira cita o oráculo que acompanha o destino de Hércules. Dejanira sabe que algo de ruim está para acontecer ao esposo, porque ela tem conhecimento da predição oracular. A região em que Hércules se encontra, mencionada por Hilo, é o ponto crítico da vida do herói, porque nesse ponto não somente a vida de Hércules será resolvida, mas está em jogo toda a vida familiar.

O desenrolar do oráculo atinge não somente Hércules, mas todos aqueles que estão em sua volta. Nesse sentido, pode-se pensar em Hércules como um herói sofocliano que tem muito em comum com outros dois heróis de Sófocles, notadamente, Édipo e Ajax. Tal comparação e aproximação, contudo, somente é possível em termos épicos, pois, tragicamente, Sófocles parece ter optado por desenhar um Hércules menos nobre que Ajax. Não é certo que, n'As

Traquíncias, Hércules seja o verdadeiro herói trágico⁸³, embora sua breve participação em cena seja demasiado forte. Essa dúvida vem, principalmente, quando o herói trágico é comparado ao Hércules que se encontra no material mítico legado pela tradição. Na verdade, na tragédia, é a morte de Dejanira que causa muito mais pesar, apesar de que isto não é o suficiente para que ela seja vista como a heroína trágica. Talvez fosse melhor pensar que isto advém da dimensão humana de Dejanira, dimensão que falta em Hércules por este, desde a origem, trazer sua porção divina e habitar, após a morte, a morada que pertence aos deuses. E aqui começam as diferenças, que mais abaixo serão tratadas, dos pares de oposição que separam Dejanira de Hércules.

A tabuinha é um elemento importante na demarcação da diferença entre eles, pois guarda certo aspecto de divisão entre os sexos delimitando, sobretudo, a condição feminina incorporada por Dejanira que representa o papel da esposa fiel, prostrada no lar, à espera de notícias do esposo viajante e o seu retorno. Temporalmente, ela marca a quantidade de tempo que Hércules permanece ausente de casa, simbolizando o tempo em que, estando o homem fora da sua pátria, a esposa possa agir. Socialmente, Dejanira retomará sua herança. Nessa direção, a tabuinha é representativa da união social de Hércules e Dejanira, pois quando mais tarde ela relata às mulheres do Coro sua preocupação com Hércules, menciona novamente a tabuinha como um símbolo de separação entre ela e o herói, mas uma separação que se efetiva somente com a morte.

⁸³ A tragédia e a épica encontram dificuldades em representar a figura de Hércules. O herói parece melhor se adequar à comédia e ao drama satírico que podem desenhá-lo como um jovem aventureiro ou como um bêbado e glutão. Quando a tragédia o traz à cena, ele permanece, na maioria das vezes, na periferia, como se vê na *Alceste* de Eurípides e no *Filoctetes* de Sófocles. Somente em duas únicas tragédias, pelo menos das que chegaram até a época atual, Hércules aparece como protagonista: *Hércules Louco* de Eurípides e *As Traquíncias* de Sófocles. Quanto a esta última, o autor parece ter querido representar a ambigüidade do herói, de modo a fazê-lo dividir a cena com sua esposa Dejanira - o que permite pensar que ele não é, verdadeiramente, a personagem central do drama.

O tema tradicional da esposa que fica em casa, enquanto o marido vai à guerra ou, como no caso de Hércules, sai para enfrentar uma sorte de trabalhos, ressurgem n' *As Traquínias*. Sófocles, no entanto, dá um outro tratamento ao *tópos*. Na *Odisséia*, poema de *nóstos*, o herói consegue voltar à pátria, reencontrar esposa e filho e reaver seus bens, sem qualquer prejuízo para si; já no *Agamémnon* de Ésquilo, o herói volta à casa, depois de ter sido vitorioso na guerra, apenas para morrer de forma pérfida, por meio da astúcia da esposa e seu amante. Na peça, apesar das várias referências sutis à volta possível de Hércules, somente quando o Mensageiro chega (180) e diz para Dejanira que ouviu o anúncio do arauto proclamando que Hércules está vivo e que está vindo à casa triunfante, um clima de festividade e comemoração surge em cena. O auge dessa comemoração parece ser o segundo estásimo, imediatamente após a ordem que Dejanira expressa a Licas, ainda no segundo episódio (630-32):

“que outra coisa poderias falar? Pois temo que
fales cedo demais do meu desejo por ele,
antes de saber se da parte dele eu sou desejada”.⁸⁴

Quando Dejanira profere essas palavras, já tem decidido que enviará o presente a Hércules; sua decisão resulta numa leve esperança e seu efeito é a ode alegre que o Coro canta.

A primeira estrofe é dirigida aos habitantes de Tráquis que vivem entre o mar e a montanha. A evocação do Coro passa em revista a grandeza e a beleza das terras de Hércules, como é possível ouvir, na poesia épica, na menção feita às riquezas de Odisseu ou nas *Histórias*, de Heródoto, às riquezas de Creso. Para o público, o tom dessa ode soa inteiramente irônico, o que já se anunciava desde o final do episódio, porque a riqueza ou a alegria na qual o homem possa estar inserido não lhe permite que seja poupado da morte.

⁸⁴ τί δῆτ' ἂν ἄλλο γ' ἐνέποις; δέδοικα γὰρ
μὴ πρῶ λέγοις ἂν τὸν πόθον τὸν ἐξ ἐμοῦ,
πρὶν εἰδέναι τάκεῖθεν εἰ ποθοῦμεθα. (630-32).

Os habitantes de Tráquis poderão ouvir, novamente, o som harmonioso da flauta que há muito não se ouvia, desde que Hércules partira, presumivelmente. E o Coro reafirma: “e não vem acompanhado de um triste lamento” (641). E, em seguida, anuncia que Hércules regressa a casa com troféus de muitas vitórias. As palavras do Coro remetem à cena inicial do *Agamêmnon* na qual o Guarda põe-se ao mesmo tempo alegre e triste, pois sabe o que logo irá acontecer ao rei que regressa vitorioso. Em Sófocles, todavia, o desconhecimento das condições da cena é o que permite que o coro cante, efusivamente, a chegada de Hércules. Somente quando vê o herói entrando, conduzido por terceiras mãos, é que tal alegria se dissipa.

A referência que o Coro faz da flauta e da lira remete a Dioniso e Apolo. O *αὐλός* como um instrumento de êxtase pertencente a Dioniso, enquanto a *λύρα* pertence a Apolo. Antes, na primeira canção coral da peça, o Coro está bastante excitado pela chegada iminente de Hércules, celebrando com peãs os deuses Apolo e Ártemis e, com uma dança frenética, Dioniso. Assim, o reencontro de Dejanira e Hércules é para ser celebrado ao ritmo da música e da dança; a primeira ligando-se a Apolo e a Ártemis e a segunda, a Dioniso.

O herói que está por vir é recebido com cantos. O principal propósito da ode é reforçar o sentimento de otimismo, antes do desastre que irá acontecer. Artificio utilizado por Sófocles também nos cantos corais do *Ájax* (693ss), no *Édipo em Colono* (1086ss) e da *Antígone* (1115ss). Cairns (apud STINTON, 1990, pp.406ss)⁸⁵ identifica, no artificio sofocliano, o uso da categoria que ele chama de *prophetikon*, que consiste em um poema antecipando o retorno ou num retorno antecipado de uma pessoa importante para o poeta que pode ser um amigo, um amante ou um herói triunfante, o caso de Hércules, por exemplo.

Segundo Stinton, Cairns lista os *tópoi* essenciais que podem ser divididos em quatro partes, como segue: primeiramente, a pessoa que chega; segundo, a pessoa que a recebe. Entre o

⁸⁵ CAIRNS, Francis. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edinburgh: 1972.

que chega e o que recebe (ou espera, no caso de Dejanira), há um terceiro elemento, que é o relacionamento entre ambos, que pode ser uma relação de amizade ou de afeto (como entre Hércules e Dejanira); por fim, há a saudação ao que chega pelo que recebe. Desse modo, muito adequadamente, Stinton argumenta em prol da ode como um gênero típico do *prosphonetikon*, apesar de reconhecer dois elementos, n' *As Traquírias*, atípicos ao gênero, como, por exemplo, o fato de que na tragédia Hércules, quem deve chegar, ainda não chegou. E o que recebe, na ode, não é o recebedor, no caso, Dejanira, pois é o Coro que lhe fala sobre a chegada de Hércules, que, até então, ela desconhece.

Desse modo, o recebedor, Dejanira, somente está implicado na ação por meio das pessoas que estão contentes pelo retorno de Hércules e pela celebração que o receberá. A relação entre Dejanira e Hércules, que deveria de fato acontecer, não está diretamente expressa na tragédia, apenas sugerida. Quanto aos elementos secundários indicados por Cairns, Stinton elenca um número de vinte que estão referendados no canto coral e todos estão relacionados com o regresso de Hércules.

Assim, n' *As Traquírias*, vista como uma tragédia de retorno, há vários marcadores da noção de volta expressos por verbos que marcam o anúncio de chegada (ἀφίκοιτ' ἀφίκοιτο, 655 e μόλοι, 660); o lugar para onde o que chega foi; expressões de afeição do que recebe com relação ao que chega ou afetos mútuos; demonstração do afeto; ênfase no retorno à casa do que chega; assistência divina ao que chega e ênfase na sua segurança; perigos e sofrimentos passados pelo que chega, bem como suas realizações; sofrimento do que recebe (espera) pela ausência do que deve chegar; as alegrias e os benefícios conferidos ao que recebe pela chegada de quem ele esperava; prioridades; narração de quem chega e de quem recebe; votos e sacrifícios feitos por quem recebe (na peça, no entanto a ênfase se faz nos votos e sacrifícios feitos por Hércules); votos de boas vindas dados por terceiros; banquetes de celebração;

atividades eróticas de quem chega e de outros e compartilhamento de atividades de quem chega e de quem recebe.

A partir dessa lista de Cairns de diversos elementos que podem caracterizar o retorno de alguém, pode-se pensar esse *tópos* como um fator responsável pelo ambiente de alegria e de festividade que se encontra na peça. Essa ambiência, que se caracteriza no movimento de espera e chegada, se apresenta, como bem assinala Segal (1985, p.69), como um ritual de casamento. Nesse sentido, o que está por vir é tido como algo positivo, daí o anseio e a alegria de quem espera. Por outro lado, aquele que chega traz consigo, pelo menos na perspectiva de quem espera, razões que motivem suas alegrias e felicidades.

O primeiro motivo de alegria de Dejanira, como ela própria relata no prólogo da peça, é a chegada de Hércules, vindo para livrá-la do pretendente Aquelôo. Desde o início da peça sua felicidade está diretamente subjugada ao seu casamento. A espera continua sendo, para Dejanira, fator de alegria. Ao saber que Hércules está regressando, ela pede ao Coro que cante uma alegre canção. O manto untado com o sangue envenenado do Centauro Nesso é apenas mais uma tentativa desesperada de salvar seu casamento, razão da sua felicidade.

N'*As Traquínias*, todavia, Sófocles subverte a lógica da espera e da chegada. Assim, quem chega, que estaria ocupando o papel da noiva que é entregue ao futuro marido que a espera, traz pesares e infelicidades, embora se possa, nos dois casos, ou seja, no ritual do casamento e no drama em questão, olhá-lo como uma vítima e um algoz a um só tempo. Para Hércules, que é a pessoa que está de retorno a casa, falta o bom artifício que lhe permita regressar se não tão são, pelo menos salvo, como se pode conferir o retorno de Odisseu na *Odisséia*.

N'*As Traquínias*, a falha no retorno se apresenta em dois níveis - um nível maior e outro menor. No nível maior, tem-se Hércules que deveria chegar à casa triunfante, mas chega

carregado numa padiola e, num nível menor, tem-se o retorno de Licas para junto de Hércules, levando o presente de Dejanira. Ambos caminham para a morte sem que percebam isso. Falta-lhes o bom artifício, que foi o que permitiu que Odisseu voltasse a Ítaca e chegasse vivo para reencontrar os seus, resultando, assim, num ritual feliz de casamento. Talvez falte aos dois a excelência de Odisseu, isto é, o poder persuasivo da palavra ou, em muitos casos, apenas o *dólos* que será o elemento que propiciará o regresso do herói.

Do ponto de vista da força física, do poder exercido sobre os monstros terríveis que destrói e do reconhecimento que advém dos trabalhos, Hércules pode ser visto como um herói feliz. Voltar a casa, por exemplo, não é para ele um bem ou uma necessidade crucial, como parece ser para Odisseu. Na peça, nenhuma vez é feita alusão ao retorno do herói como o desejo de reencontrar esposa e filhos como algo agradável. Pelo contrário, quando Hércules expressa seu desejo de encontrar Dejanira é no intuito de encontrar e conquistar a pobre mulher apenas como se ela fosse seu último inimigo e o pior monstro em seu mundo fantástico (1107ss) – e a manifestação do seu desejo acontece somente quando o herói cai em desgraça. É como se Hércules, durante toda a sua vida, empreendesse uma cruzada com o objetivo de livrar o mundo dos perigos e a última cruzada é contra Dejanira.

Até que tenha recebido o manto, é possível reputar a Hércules o estatuto de homem feliz, no que tange à sua força e poder, bem como ao favoritismo que os deuses lhe dispensam afastando-o das portas do Hades. Quando recebe o manto e o veste, parece se deparar, pela primeira vez, com sua porção humana; espécie de transição para o mundo divino na cena da apoteose que segue. É desse ponto de vista que Hércules pode ser considerado um homem feliz. Alguém que, a despeito dos perigos que continuamente o cercam, está sempre distante da morte e das preocupações da vida. A máxima inicial, proferida no prólogo por Dejanira, aplica-se bem ao herói – nenhum homem digno-se a se considerar feliz antes que a morte o atinja. Assim, nem

o Hércules, herói destruidor de monstros, nem Hércules, *anér-theós*, conhecem o teor da reflexão geral de Dejanira acerca da vida; mas Hércules delirante, doente e próximo da morte, que considera inconcebível ter sido destruído por uma mulher, conhece bem que não cabe ao homem mortal conceber sua própria felicidade.

O fim do herói coincide com a sua coroação. Esta coroação é ressaltada, primeiro, pela existência do manto como sinônimo de riqueza (LEE, 2004, pp.239-52) e de luxúria, peculiar ao herói, e segundo, pelo surpreendente final que envolve Hércules numa apoteose magnífica - é claro que isso, na peça, está apenas sugerido, mas é possível considerar que Sófocles pensava na narrativa mítica tão conhecida do público quando escreveu tal cena. Hércules, através da morte, consegue subir para o Olimpo. Como nos mostra Holt, se a vinda de Hércules ao palco fosse apenas para realçar seus vícios, a peça entraria em colapso. Desse modo, o que pode parecer um argumento moral é, na verdade, um golpe de teatro de Sófocles para que a personagem de Hércules seja melhor desenhada. Sófocles primeiro apresenta seus trabalhos como quem intenta pedir ao público que tenha simpatia por um herói que, em pouco tempo, mostrar-se-á egoísta, violento e cruel. O sucesso do êxodo, afirma Holt, advém, justamente, do fato de Sófocles desenhar um herói com quem o público simpatize e se mantém reservado com relação a ele.

Segal, que analisa a peça do ponto de vista do ritual da cerimônia do casamento, assevera que *As Traquínias* é uma tragédia que projeta os piores medos representados pela narrativa mítica e por uma parte geograficamente marginal da Grécia. Nesse cenário, Sófocles fará a projeção das preocupações cotidianas que envolvem a família, o casamento, a propriedade e a sexualidade. O próprio espaço geográfico é indicativo da natureza indomável de Hércules, pois a região de Tráquis, como Sófocles retrata, é um lugar ausente de civilidade,

ficando na fronteira onde Dejanira e Hércules podem libertar seus potenciais de violência sexual; é a interação desses potenciais em excesso que produz a ruína de um e de outro⁸⁶.

Críticos como Kirkwood (1996, pp.204ss) fazem referência ao contraste masculino e feminino que predomina na peça, entretanto, o crítico não assume, em sua análise, o peso que esse contraste poderia ter para entendimento da tragédia. Weinstock (apud KIRKWOOD, 1996, p.204)⁸⁷ faz referência ao caráter doméstico e fiel de Dejanira e à vida errante e infiel de Hércules. Reinhardt (1971, p.109) o aborda em termos da masculinidade essencial de Hércules e da feminilidade de Dejanira. Sorum (1978, p.64) vincula a casa e a família, o conhecimento e a virtude, a ansiedade e a passividade a Dejanira; enquanto a Hércules estão associadas a viagem e as ausências de casa, as proezas físicas, a força e a ação eficaz constante - noções que podem muito bem se adequar aos princípios da tábua pitagórica das oposições entre as coisas, ressaltando, sobremaneira, o aspecto masculino e feminino.

N^o *As Traquínias*, a controvérsia entre o feminino e o masculino pode se estabelecer no paralelo entre o mundo do *oikos*, simbolizado no doméstico, e a esfera da *pólis*,⁸⁸ expressa pela imagem do Hércules civilizador, fincado no masculino e no mundo exteriorizado. Nesse duplo aspecto, também se situa a tênue relação fronteira que possibilita o masculino tocar o feminino e vice-versa, pois como mencionam, acertadamente, Winnington-Ingram (1998, p.75) e Segal (1981, p.60), *As Traquínias* é uma tragédia do sexo. Para Winnington-Ingram, perguntar sobre quem é a personagem central não deve soar sensível e esta verdade vale também para *Antígone* e *Filoctetes* - pois se trata de uma tragédia que envolve duas personagens numa

⁸⁶ Sobre esse aspecto, conferir Segal, Charles. *Sophocles' Tragic World: Nature, Divinity, Society*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1985, p. 92.

⁸⁷ WEINSTOCK, Heinrich. *Sophokles*. Leipzig: 1931, p. 139.

⁸⁸ A tragédia não expõe um problema político, como faz *Antígone*, entretanto representa um aspecto da instituição do casamento, o que não deixa de ser algo relacionado com a *pólis*. É, pois, por esse viés que Sófocles trabalha a dicotomia *oikos/pólis*. Para um estudo mais detalhado sobre o casamento na tragédia sofocliana, conferir, o livro de ORMAND, Kirk. *Exchange and the Maiden: Marriage in Sophoclean Tragedy*. Austin: University of Texas Press, 1999.

situação ímpar. Diante disso, a única indagação digna é a de como Sófocles conseguiu dar unidade a uma peça com duas personagens que nunca se encontram. Para Winnington-Ingram, a resposta é simples: o drama é considerado como uma tragédia em que os papéis sexuais das personagens estão bem delimitados. É a partir da imagem do casamento que é possível construir a diferença de mundo de cada uma das personagens e, conseqüentemente, melhor perceber a unidade. O casamento, na verdade, é o que liga as duas personagens, no entanto, esse liame não é suficiente para unir as duas esferas que estão, continuamente, em tensão. Deve-se entender, portanto, o *desencontro*, que levou a crítica a olhá-la como carente de unidade dramática, como um recurso teatral, a fim de que Sófocles pudesse discutir a relação diferencial entre o papel do homem, na cidade, e o de Dejanira, em casa, realçando, todavia, os conflitos que essas duas instituições - *pólis* e *oikos* - podem gerar.

A essa construção binária da peça acrescentam-se outros temas que têm, internamente, uma estrutura bipolar, a partir da confluência de dois mundos diferentes representados, cada um, pela figura do masculino e do feminino, do civilizado e do selvagem, da sombra e da luz etc., e, por fim, da atmosfera do luto encarnado pela ansiedade e o medo e, contrariamente, pela alegria simbolizada na esperança do retorno de Hércules, que ressoa por toda a peça.

O monólogo⁸⁹ de Dejanira, no prólogo, d'*As Traquínias*, inicia-se com uma reflexão geral calcada na sabedoria popular (1-5). O monólogo enfatiza a impossibilidade de o homem manifestar sua felicidade, ou sua infelicidade, se ainda permanece vivo. Antes que alguém morra, diz Dejanira, não se pode afirmar se sua vida foi boa ou má. Dejanira diz, quanto à sua vida, antes mesmo de descer ao Hades, saber que tem uma vida infeliz e pesada. O pensamento

⁸⁹ Apesar da estrutura monologar da *rhêsis*, Dejanira não está sozinha no palco, a presença da Ama é presumida na cena. A respeito da permanência da Ama no palco, conferir Kamerbeek (1970, p.31) e Easterling (1996, p.71).

que expressa a reversibilidade da fortuna e a incerteza sobre o destino humano é comum entre os poetas líricos e elegíacos. A máxima é atribuída a Sólon⁹⁰, como afirma Aristóteles na *Ética a Nicômaco*⁹¹ e Heródoto, nas *Histórias*⁹², promove um encontro entre o poeta e Creso, o rei da Lídia (1.29-33). Além d'*As Traquínias*, em que o tema é mais forte, o próprio Sófocles, em outras tragédias, como no *Édipo Tirano*⁹³ e em fragmentos de tragédias perdidas⁹⁴, também alude à sentença como uma forma de esperar o final de tudo para ver o resultado.

Relacionando os discursos de Sólon dirigidos a Creso, nas *Histórias*, com os fragmentos da poesia soloniana, Chiasson (1986, pp.249ss) apresenta a semelhança e a divergência que há entre as concepções de divindade e de prosperidade humana em ambos. Para o autor, um ponto confluyente é a apreciação da riqueza como fonte do desastre e como um dos vários fatores que determinam a felicidade humana; essa idéia se encontra tanto nos poemas quanto nas *Histórias*. O contrário disso, que não se encontra em Heródoto, é a idéia da morte como garantia de prosperidade para os mortais. Desse modo, reafirma Chiasson (1986, p.249), “o universo amoral indicado...é característico não de Sólon, mas do pensamento herodotiano”.

A sabedoria popular grega de que é melhor estar morto do que vivo, segundo a opinião de Dejanira, aparece nas *Histórias*, por meio dos exemplos das histórias de Telo de Atenas e de

⁹⁰ KAMERBEEK, J.C., *idem.*, p.31 e EASTERLING, P.E., *idem.* (n.2)., sem muitos comentários, atribuem o provérbio ao poeta Sólon., seguindo Aristóteles que também lhe imputa a sentença. Talvez os autores estejam influenciados por Heródoto que, nas *Histórias* (I.32), ao promover o encontro do poeta com o rei Lídio Creso faz o elogio da felicidade a partir da prosperidade material que encontrou no reinado de Creso. Mas Sólon, cautelosamente, não vê a felicidade como um bem material que proporcione sua permanência, pelo contrário, é na descontinuidade das coisas e esperando o final que alguém pode afirmar se foi feliz ou não. Mas essa concepção, como bem menciona CHIASSON, Charles C. The Herodotean Solon. *Greek Roman and Byzantine Studies*, volume 27 (1986) No.3 Duke University, Durhan, North Carolina, pp.249-262, embora esteja posta, nas *Histórias*, na boca de Sólon, ela é uma idéia herodotiana. Nesse artigo, Chiasson discute, justamente, a adaptação que Heródoto faz de Sólon e estabelece os pontos discerníveis do pensamento do poeta e do historiador. Chiasson ainda diz que o Sólon herodotiano faz uma afirmação irônica e enfática ao rei Creso, segundo a qual somente a morte pode assegurar prosperidade ao mortal. Essa concepção, no entanto, não está contida nos fragmentos supérstites do poeta, o que faz Chiasson supor que é uma criação de Heródoto.

⁹¹ ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, 1100 a 11.

⁹² HERÓDOTO, *Histórias*, I.32.

⁹³ SÓFOCLES, *Édipo Rei*, 1524-30.

⁹⁴ Conferir os fragmentos 314.12, 320.1353.2, 591.5, 646.1 e 5, 837.1, 879a1 e 927b1 das tragédias perdidas de Sófocles.

Cleóbis e Bíton. A incapacidade de Sólon para atribuir a Cresos o estatuto de homem mais feliz, embora referendo três outros homens como sendo, por já estarem mortos, é um belo paradigma do provérbio lembrado por Dejanira. Quem findou a vida de uma forma mais brilhante fica no pódio ladeado pelos que tiveram mortes brilhantes, mas menos honrosas,⁹⁵ como os irmãos Cleóbis e Bíton por não terem deixado descendência e serem jovens.

Desse modo, a prosperidade da qual fala Sólon reflete-se na riqueza pessoal, nas recompensas que os cidadãos recebem na *pólis* e, acima de tudo, na importância de uma morte gloriosa. Se uma morte honrosa é tão importante, somente depois de morto é que alguém poderia *proclamar-se* feliz. Então, como termina cada uma das partes do discurso de Sólon, é preciso sempre “observar o resultado”. É esse resultado que Dejanira parece esperar e, quando ela o encontra, desespera-se e morre.

Mais adiante (29-30)⁹⁶, Dejanira reflete acerca a instabilidade de todas as coisas, simbolizando na imagem da noite a alternância das dores. E, por fim, conclui sua exposição rogando aos deuses que a posse de uma tabuinha deixada por Hércules antes de partir não lhe traga dores ainda maiores do que as que ela já tem. Com a superação dos trabalhos de Hércules, as preocupações de Dejanira se intensificam, visto que, de acordo com oráculos, o fim dos trabalhos é decisivo para a vida do herói, pois como a própria Dejanira revela a Hilo (79-81)⁹⁷, um oráculo prenunciou o fim da vida ou o resto de uma existência feliz, caso ele obtivesse êxito nas ações.

⁹⁵ HERÓDOTO, *Histórias*, (30.4 e 31.3).

⁹⁶ ... pois uma noite traz uma dor e a noite sucessiva a afasta.

...νύξ γὰρ εἰσάγει

καὶ νύξ ἀπωθεῖ διαδεδεγμέν πόνον.

⁹⁷ Que ou o fim da vida estava prestes a se realizar ou, no caso de realizar esta proeza, viveria depois feliz o resto da sua existência.

ὡς ἡ τελευταῖα τοῦ βίου μέλλει τελεῖν,
ἡ τοῦτον ἄρα ἀθλον εἰς τό γ' ὕστερον
τὸν λοιπὸν ἤδη βίον εὐαίων' ἔχειν.

A *rhêsis* de Dejanira é introduzida pela palavra *lógos* que marca, de início, a relação entre verdade e realidade e, de uma maneira subordinada, a relação mais complexa da comunicação. De uma parte, tem-se a informação da vida que Dejanira levava junto a seu pai Eneu, em Plêuron, até o dia em que ela foi sobressaltada pelo pedido do deus-rio Aquelôo. Essa notícia permite inferir certa verdade sobre a existência sofrida de Dejanira; no entanto, sua descrição torna-se mais crível quando ela apresenta uma relação mais concreta entre a percepção que se tem dos fatos, do objeto e das palavras. A sentença introduz uma sabedoria tradicional que, sem a narrativa dos eventos anteriores da vida de Dejanira no palácio do pai e sem a referência palpável de elementos na narrativa que possibilitem perceber nuances do verdadeiro caráter de Dejanira, bem como a representação presente, não faria o menor sentido para a ação da peça. Desse modo, a partir do momento em que Dejanira não vive mais na casa do seu pai, não tem mais como pretendente um monstro, ou seja, à medida que a ação não se representa, porque ficou no passado, são as palavras que devem tentar suprir a falta da representação. Dejanira, portanto, apresenta em sua *rhêsis* uma verdade aceita por todos - o que contém os cinco primeiros versos - mas sua narrativa prossegue com duas representações bastante significativas para o teatro que são a descrição da metamorfose do deus-rio e a disputa por sua mão entre Hércules e Aquelôo.

Sem a mediação da ação direta, que é reconstituída por essas duas cenas, não se pode, absolutamente, recuperar a realidade da ação em sua verdade. Dejanira trata, por conseguinte, de operar uma interpretação que seja a mais próxima possível da realidade. O provérbio não tem, em si mesmo, uma consistência ontológica. Somente a partir do momento em que Dejanira subverte a lei dessa sabedoria é que passa a ser uma verdade, cuja realidade se efetiva na contingência dos feitos de Dejanira. Pode-se, igualmente, conferir algo parecido em *Ájax* e seu monólogo do engano (646-92). Constata-se, pois, que muitos contrastes da peça resultam da

maneira de agir das personagens: se o medo de perder Hércules faz de Dejanira uma mulher constantemente apreensiva, decorrendo daí suas ações; o destemor de Hércules marca sua natureza inconstante para agir e lutar contra seres fabulosos. Logo, enquanto Dejanira, acomodada em casa, espera o retorno do esposo, fora do *oikos*, Hércules promove saques a cidades, rapta moças e livra a terra de monstros. É, decerto, um herói que está em contínuo movimento, o que o torna o contraponto imediato da esposa e daí, talvez, advenha sua incapacidade do regresso ao lar.

Além disso, *As Traquínicas* é uma peça em que o tema da mudança da fortuna está acentuadamente presente. O início da tragédia menciona a instabilidade da vida, não cabendo ao homem proclamar-se ditoso ou infortunado. A máxima de Dejanira pressupõe a reversibilidade da sorte como o elemento condutor da vida humana. É o alerta para que o homem espere o último dia e a totalização da vida, antes de se declarar feliz.

Ésquilo, em *Agamêmnon* (928-29), felicita o homem que “finda a vida em amável conforto”,⁹⁸ Eurípides, em *Andrômaca* (100-03), diz que “não se deve chamar feliz a nenhum dos mortais, antes que ele veja sua morte e qual foi seu momento final quando partia ao mundo inferior”.⁹⁹ Apesar de ser um *tópos* comum na poesia do século V, nela não reside sua fonte, pois a noção de que alguém não pode conferir a si mesmo o título de afortunado, até que esteja morto, não é estranha aos poetas anteriores, podendo tal concepção ser encontrada na épica, com Homero e Hesíodo, e na poesia lírica, com Simônides e outros.

Tanto no *Agamêmnon*, quanto na *Andrômaca*, a palavra usada para expressar noções de felicidade é *ὄλβιος* ou sua forma verbal *ὄλβίζειν* que guarda a acepção tradicional homérica de opulento, como se pode ver em *Odisséia* (III.205-09), quando Telêmaco dirige preces aos

⁹⁸ ÉSQUILO. *Orestéia I - Agamêmnon*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

⁹⁹ Tradução minha.

deuses para que dêem a ele e a seu pai a prosperidade (ὄλβον, 208), especialmente, o poder e o recurso para que possam realizar o que quiserem e, em (XVII.419-20), no momento em que entre os príncipes, pretendentes de Penélope, Odisseu se dirige a Antínoo lhe pedindo uma esmola, dizendo-lhe que em época passada fora ditoso (ὄλβιος, 419), que habitara em uma rica casa e que dera, muitas vezes, esmolas ao mendigo, não se importando quem quer que ele fosse. Nesse sentido, possuir recursos é ser feliz. Mas ainda em *Odisséia* (XXIV.36), feliz pode ser também o homem nobre que é semelhante a um deus, como Aquiles, na exortação que lhe faz Agamêmnon (ὄλβιε, 36) e em (XXIV.192-93) Odisseu, filho de Laertes, por ter uma esposa fiel (ὄλβιε Λαέρταο παῖ, 192).

Na *Teogonia* (954-55), Hesíodo chama Hércules de ὄλβιος, porque este vive livre de “preocupações”, *apémantos* (955), e da “velhice”, *agéraos* (955), após ter realizado todos os trabalhos. Sófocles, entretanto, acentua o caráter de mutação da sorte e apresenta o herói como vítima de oráculos e de Eros. A mutabilidade da fortuna humana, como bem assinala Easterling (1996, p.71), é fundamental para entender *As Traquínicas* e, já nas primeiras palavras de Dejanira, no prólogo, quando a heroína anuncia a inexorável sentença de que a vida humana não pode ser proclamada boa ou má até que o homem tenha transposto as soleiras do Hades, “ganha significado dramático especial”. N’*As Traquínicas*, ὄλβιος, na única vez em que aparece, guarda o mesmo valor que se tem na épica, o sentido de opulência, de recurso material, como se pode observar o termo ligado à condição das mulheres cativas que passaram da vida próspera e opulenta, (ὄλβίων, 284) a uma condição que ninguém inveja. A caravana de mulheres cativas tem, na peça, forte efeito dramático, pois é a única vez em que, sem que seja por meios narrativos, o público vê a força de Hércules representada, uma vez que as cativas são prêmios que resultaram do saque contra a Ecália, cidade de Êurito.

Além disso, o discurso mentiroso de Licas, contraposto ao discurso do Mensageiro, causa tensão, uma vez que é o elemento catalisador que impelirá Dejanira a agir. Ademais, a informação de que Hércules saqueou a Ecália traz apreensões a Dejanira, pois, se o oráculo estiver certo, é neste momento que terá fim o maior dos heróis gregos. Easterling (1996, p.82) chama a atenção para o fato de que a Ecália é um lugar infortunado, visto que está ligado a um ponto crítico na vida de Hércules. Dejanira tem em mente o oráculo que o esposo lhe deixara sobre este país: Hércules está próximo do seu fim ou será glorificado e viverá tranqüilo o resto da sua existência.

A segunda estrofe do párodo (112-21) acentua fortemente o caráter instável da natureza e da existência humana. Apesar da dificuldade da passagem que tem sido reconstruída de várias maneiras pela crítica, como aponta Easterling (1996, p.88), os pontos essenciais estão claros, pois o Coro enfatiza a oscilante vida de Hércules que soçobra entre altos e baixos, como as ondas de um mar bravio e sua salvação por um deus que sempre o mantém longe das portas do Hades. Os reveses da fortuna de Hércules comparados às ondas causadas pelos ventos (ἀκάμαντος... κύματ', 112 e 114) apontam para um dos elementos fundamentais, isto é, o retorno do herói a casa, principal motivo da felicidade de Dejanira e do Coro.

O retorno de Hércules a casa dá impulso ao drama e catalisa as demais ações da peça. Tudo gira em torno da sua volta e tudo que acontece é decorrente da espera infatigável pelo herói. A dúplice estrutura da peça também é notável em outros domínios, como nas ações que os diferenciam e os dividem além da mera distinção de homem e mulher. Mas o retorno de Hércules a casa é o que efetivará o drama, visto que a sua espera é causa das expectativas de Dejanira e o que a impulsionará a agir e, por esta razão, dar-se-á a destruição do *oikos*.

A compreensão de tal distinção não implica fazer de Hércules uma personagem maior em detrimento de Dejanira posta, na maioria das vezes, como de menor importância (mais para

a crítica do que para o próprio Sófocles) dentro da peça, figurando apenas de forma coadjuvante e incidentalmente na ação. Ao representar o drama de uma dona-de-casa à espera do esposo que há mais de ano habita terras estrangeiras, enfrentando monstros e trabalhos fatigantes, Sófocles não estaria objetando a relação que ocorre entre uma mortal e um filho de Zeus, pois o que ele faz, nessa tragédia, é apresentar o trágico destino do filho de Zeus e o maior herói da Grécia aliado ao da mortal Dejanira?

A despeito de o drama encenar os sofrimentos finais de um semideus, deve se considerar que a participação efetiva de Hércules na peça é menor do que a de Dejanira, que fica em cena até o verso 748¹⁰⁰, quase 60% da peça, quando sai, em silêncio, para morrer, após ouvir o filho Hilo e saber em que resultou o presente enviado ao esposo que, trazido à cena por um séqüito de homens, só aparece no verso 983¹⁰¹, doente e destruído pelo veneno que continha o manto, presente de sua esposa.

O fato de o herói só aparecer no epílogo da peça tem causado todas as especulações sobre a problemática da personagem de Hércules, especificamente, além de sua estrutura dupla. A despeito disso, através do retrato que outras personagens fazem dele, poder-se-ia admitir, como aponta Musurillo (1961, p.373), que desde o prólogo Hércules está presente, o que

¹⁰⁰ Dejanira, após ouvir o relato de Hilo sobre os infortúnios de Hércules decorrentes do manto envenenado, presente seu, desejando saber toda a história, interroga:

ποῦ δ' ἐμπελάζεις τάνδρῃ καὶ παρίστασαι;

Onde o encontraste e te reuniste a ele?

¹⁰¹ ὦ Ζεῦ,

ποῖ γὰς ἦκω; παρὰ τοῖσι βροτῶν

κείμεαι πεπονημένος ἀλλήκτοισ

ὀδύνας; οἴμοι <μοι> ἐγὼ τλάμων·

ἀ δ' αὖ μισὰ βρύκει. φεῦ. (983-87).

Ó Zeus,

a que terra chego? Junto a que homens

jazo sofrendo dores

intermináveis? Ai de mim, infeliz,

de novo este mal me dilacera. Ai!

Sobre a invocação de Hércules a Zeus, EASTERLING (1996, p.198) chama a atenção para a importância dramática dessa passagem, uma vez que se trata da primeira expressão de Hércules, o filho de Zeus, na peça. Pode-se ver, nesta passagem, os ecos desse rogo em 995, 1002, 1022 e 1041. A invocação de Hércules a Zeus é comovente, pois rememora o filho que implor os cuidados do pai.

possibilita esboçar sua imagem individualmente. Acrescente-se a isso os conhecimentos míticos que o público trazia sobre os trabalhos e os enfrentamentos que Hércules teve que solucionar. Dessa forma, há dados importantes sobre sua personalidade. A primeira alusão a Hércules é feita pela própria Dejanira, que enfatiza seu caráter ambivalente ao nominá-lo como “o ilustre filho de Zeus e de Alcmena” (19).

A essa dupla natureza de Hércules, Dejanira acrescenta uma terceira - a tendência à animalidade que ele possui. Ora, a libertação de Dejanira advém da vitória de Hércules sobre o primeiro pretendente, Aquelô. Dejanira, perturbada, parece não perceber o aspecto excessivo e feroz de seu futuro marido. Apesar de o público que estava no teatro conhecê-lo como o notável filho de Zeus, responsável pela civilização do mundo, a imagem construída de Hércules oscila entre a do herói civilizador e matador de monstros e a da personagem forte, iracunda e selvagem.

O Hércules sofociano é apresentado, pela primeira vez, por meio da narrativa de Dejanira que o singulariza como alguém que luta com seres terríveis. A descrição que ela faz do seu pretendente deus-rio, com quem Hércules entra em contenda, é uma imagem surpreendente. Aquelô, o deus-rio, apresenta-se sob três formas: boi, serpente e parte humana, parte touro. Aquelô parece encerrar em seu aspecto fluido e mutante algo que Hércules também traz consigo: o vigor sensual e físico do touro, o lado deslizante e sedutor da serpente - isto fica mais evidente na construção que durante a peça fazem da sua personalidade - e a natureza bipolar que permite ao humano tocar o selvagem. Ao livrar-se de Aquelô, Dejanira encontra Hércules e seu temor que antes era o de desposar um pretendente tão aberrante, mas após compartilhar o leito de Hércules, é que seu pavor parece atingir o ápice, temendo pela vida do esposo que se encontra sempre compelido ao serviço de alguém e apenas retornando a casa esporadicamente.

A peça se constrói sob vários movimentos que refletem o sentimento de pavor de várias personagens, dentre eles, o da própria Dejanira, que vê nesse movimento de chegadas e partidas, de esperas e de ausências e de notícias que chegam, mas não trazem o anúncio real do acontecido, a vinda de Hércules, como o motivo real da sua alegria e felicidade. *As Traquínicas* é, como adverte Taplin (1989, pp.124-5) em seu estudo *The Stagecraft of Aeschylus*, uma peça de *nóstos* como o *Hércules Louco*, de Eurípides, e o *Agamêmnon* e os *Persas*, de Ésquilo. A partir da sugestão de Taplin, muitos trabalhos nessa direção foram produzidos, sempre buscando as semelhanças e as oposições entre *As Traquínicas* e as peças referidas acima. Robert L. Fowler (1999, p.162) usa o conceito de “archetypal folktale” que toma emprestado de Hölscher (apud FOWLER, 1999, p.162)¹⁰² e sugere que a comparação do *nóstos* de Hércules, n’*As Traquínicas*, com o de Odisseu, na *Odisséia*, tem para o público de tragédias uma associação mais direta e imediata¹⁰³. A referência ao esposo que parte para a guerra, deixando instruções à esposa e o malogro no retorno é um elemento presente na épica que adquire estatuto trágico no drama. A *Odisséia* mostra Penélope à espera do marido e temerosa com a ação dos seus pretendentes detratores dos bens do palácio. N’*As Traquínicas*, Dejanira, atenta, também espera o retorno de Hércules.

O *nóstos*, o retorno de Hércules, n’*As Traquínicas*, oscila entre mentira e verdade, tristeza, triunfo e alegria e, sobretudo, emoção religiosa. Ele se dá, efetivamente, em dois planos: a volta de Hércules depois dos trabalhos realizados e o regresso que Dejanira faz no tempo, rememorando o passado como o lugar da vida feliz e sem os anseios do presente. O retorno de Hércules representa para Dejanira o resgate do valor da sua vida, pois, ansiosa, lamentando sempre a espera do esposo, sua vida é completamente sem valor. As palavras

¹⁰² HÖLSCHER, 1988, pp. 50-250.

¹⁰³ HOMERO. *Odisséia*, 18.257-269 e SÓFOCLES. *As Traquínicas*, 153-168.

iniciais que ela profere ilustram bem sua personalidade, embora seja algo proverbial, mas parecem se ajustar muito bem a ela. Ironicamente, somente o retorno do marido, que poderia lhe trazer alguma alegria, é o que ocasionará a destruição completa da sua alegria.

Dejanira, apreensiva pela sorte do marido que há meses não volta a casa, ilustra a idéia de retorno usando a metáfora do lavrador que somente vê sua terra duas vezes, uma vez na sementeira e outra na colheita¹⁰⁴. Para ela, é como um semeador que habita longe da terra cultivada que Hércules se comporta como esposo e como pai. A circularidade, simbolizada na imagem do lavradio, é o prenúncio de que os trabalhos de Hércules chegaram ao seu término e que o momento é o de colher os frutos da sua sementeira. Momento, portanto, de Hércules voltar para casa, para a esposa e para o filho. O fim das tarefas impostas a Hércules é, em princípio, causa de perturbação e sofrimento para Dejanira; todavia, a notícia de que ele está vivo e seu regresso é motivo de festa no palácio.

Por duas vezes, somente no prólogo da peça, a razão de satisfação de Dejanira, sua alegria e júbilo advêm da chegada de Hércules: a primeira, inesperada; a segunda, esperada, mas com desesperança. Quando já não havia mais esperança de que fosse salva de se casar com Aquelôo, chega Hércules e livra-a do pretendente e a desposa. Este ato traz-lhe esperança, mas esta logo se dissipa quando Hércules parte de casa e Dejanira passa a esperá-lo por mais de um ano. Seus lamentos e anseios se tornam uma espera sem esperança, visto que não há sequer notícias de que seu esposo ainda esteja vivo.

A dinâmica do enredo se dá, portanto, no binômio Dejanira/Hércules. Ela que espera, ansiosa, encerrada no *oikos* e ele que, ausente, “tenta” regressar a sua *pólis*. Assim sendo,

¹⁰⁴ É interessante reafirmar a interpretação de BOWRA, C.M. *The Sophoclean Tragedy*, sobre esse ponto, pois ele sugere que Sófocles poderia estar fazendo uma referência ao fato de que em Atenas, por causa da colonização, havia muitos estrangeiros que viam sua família de forma esporádica. Apesar de Bowra reconhecer na metáfora uma menção a um fato externo à obra, WEBSTER, *Introduction to Sophocles*. Oxford: Clarendon Press, 1936, alude ao fato de que não há, n’*As Traquinias*, nenhuma referência direta a qualquer acontecimento exterior.

Sófocles funde a matéria dramática com a forma, construindo uma tragédia de estrutura duplicada,¹⁰⁵ cuja ação se baseia num movimento centrípeto de aproximação que, ao mesmo tempo em que traz alegria, também é danoso, e na esperança ansiosa e impaciente de uma mulher que não consegue viver sem o esposo. É interessante notar que a maior parte da crítica tem lido *As Traquínicas* como a oposição entre dois mundos que podem ser entendidos pela definição de *polis* e de *oikos*, cuja identidade pode ser entre Hércules e Dejanira, respectivamente. Mais particularmente, ainda, a distinção pode ser feita entre “homem”, *anér*, e “mulher”, *gyné*, como duas sedes de conflitos proeminentes na tragédia. Mas o conflito prossegue, pois, além da bipolaridade entre o mundo predominantemente masculino e outro feminino, tem-se a oposição entre divino e humano, que é um apelo bastante forte dentro da peça. A partir desses princípios, poder-se-ia estabelecer, opondo Dejanira e Hércules, princípios em que cada um se identificaria: Dejanira, por ser mulher, incorporaria o sentido de ilimitado, constante, pluralidade, sinistro, feminino, móvel, recurvado, escuro, mal e alongado; enquanto Hércules, incorporando o sentido de masculinidade, seria o ilimitado, inconstante, singular, correto, masculino, imóvel, reto, claro, bem e constante.

Nessas oposições, a felicidade e a alegria também são vistas como questões de gênero, pelo menos no que se refere à felicidade como uma fonte interna de satisfação. Se para Dejanira a tranqüilidade interior pode ser a razão da sua felicidade, para Hércules, a felicidade adviria de uma fonte externa, das conquistas dos trabalhos, da destruição de monstros e até do amor que porventura Íole viesse a lhe corresponder.

As oposições acima podem ser vistas, segundo Foley (1981, pp.127ss), em termos que equacionam o masculino e o feminino como fazendo parte da cultura e da natureza e, ainda,

¹⁰⁵ Para referências e discussões sobre o aspecto díptico da peça, conferir WEBSTER, T.B.L. *Idem.*, p. 103ss.; KIRKWOOD, G. M. The Dramatic Unity of Sophocles' *Trachiniae*. *Transactions of the American Philological Association*. Vol. 72. The Johns Hopkins University Press, 1941. pp. 201-211.

como público e privado ou doméstico. Para a autora, os limites não são bem definidos e homens e mulheres trágicas podem, a qualquer momento, ultrapassar as fronteiras que os definem como antagonistas. Assim sendo, não é o privado ou o doméstico que sinaliza o feminino, tampouco o público, o masculino, mas, assevera Foley (2001, p.9),

tanto homens quanto mulheres compartilham de um interesse no *oikos* e nos valores que o ajudam a sobreviver. Mas cada sexo representa para o *oikos* uma função diferente, cada um requer virtudes diferentes e age em espaços separados, um dentro, outro, fora. Cada sexo também compartilha um interesse na *pólis* e representa funções públicas diferentes que ajudam a perpetuar o Estado: o masculino, as funções políticas e militares, que excluem as mulheres; o feminino, as funções religiosas. Em cada esfera, o masculino detém a autoridade legal sobre a mulher.¹⁰⁶

A citação acima se ajusta bem à situação de Dejanira. Exilada junto com Hércules, mas abandonada por este no *oikos*, aguarda, ansiosa, por sua volta. O marido, por sua vez, longe do *oikos*, após vários trabalhos - está de regresso ao lar, trazendo a glória e o triunfo do vencedor. Sófocles, ao discutir a relação conflituosa entre o homem e a mulher, respeita a esfera em que cada um circula, mas parece entender que as fronteiras entre o *oikos* e a *pólis* simbolizadas no masculino/feminino são tênues e, n'*As Traquínias*, observa-se a interconexão de dois gêneros, não obstante atuarem em jurisdição distinta.

No âmbito social d'*As Traquínias*, Hércules é quem detém a autoridade legal sobre Dejanira, mesmo não estando presente. Essa relação é estabelecida pela própria Dejanira e seu anseio de que Hércules regressasse com urgência. Sua falta causa impotência para agir. O prólogo, em seu primeiro verso, revela bem o caráter conservador de Dejanira. Ela sabe que sua vida não está boa, mesmo antes de descer ao Hades. Esses versos iniciais são pronunciados por alguém

¹⁰⁶ "Both men and women share an interest in the *oikos* and in the values that help it to survive. But each sex performs for the *oikos* a different function, each requiring different virtues, and acts in separate spaces, one inside, one outside. Each sex also shares an interest in the *pólis*, and performs different public functions that help to perpetuate the state, the male political and military functions, which exclude women, the female religious functions. In each sphere the male holds legal authority over the female".

que parece desconhecer a oscilação das coisas, o revés da fortuna. Apesar de mencionar o provérbio como uma sabedoria antiga, Dejanira não acredita nessa tradição. Tudo que tem como certeza é o fato de que a sua vida, sem Hércules, é repleta de infelicidades.

Dejanira dá ênfase ao tema da peça com seu discurso de abertura no prólogo (1-5):

Há um provérbio antigo entre os homens que mostra
que não se pode afirmar sobre a vida dos mortais,
antes de que alguém morra, se ela foi boa ou se má.
Para mim, antes de descer ao Hades,
sei que tenho uma vida infeliz e pesada.

Destaca-se, dessa passagem, a noção de tempo caracterizado na incomensurabilidade do passado, uma vez que não se sabe quando se originou o provérbio e o contraste com o presente de sofrimentos e de incertezas. O contraste parece sugerir a idéia de um passado sem dor e feliz, um passado de ouro, possivelmente. O que poderia ser uma vida feliz, nesse contexto, opõe-se a uma vida cheia de medo. O prólogo revela uma existência inteira de pavor.

Dejanira teme as núpcias com o deus-rio:

...quanto às núpcias sofri
a mais dolorida aflição... (7-8)

E quando é libertada por Hércules, não é capaz de assistir ao combate do qual ela própria é o prêmio da disputa:

Eu, pois, permanecia paralisada pelo medo de que
um dia a minha beleza pudesse me trazer sofrimento. (24-5)

Após essas palavras, Dejanira atribui a Zeus, deus do combate, a responsabilidade por ter bem estabelecido o fim¹⁰⁷, mas ela parece cética com relação à sua ajuda. É interessante notar as palavras que seguem logo que ela põe em dúvida o desenlace estabelecido por Zeus. O fim da luta entre Hércules e Aquelôo, tendo Zeus como juiz, não significa o fim da ansiedade de

¹⁰⁷ τέλος δ' ἔθηκε Ζεὺς ἀγώνιος καλῶς, εἰ δὴ καλῶς. (26-7).

Dejanira. Escolhida para compartilhar o leito com Hércules, tem receios ainda maiores, temendo pela vida do esposo. Como nos diz Winnington-Ingram (1998, p.75), Dejanira é uma “vítima do medo”. As inúmeras referências¹⁰⁸ ao medo, que Sófocles faz no prólogo, todas elas relativas a Dejanira, contrastam com o seu longo discurso no primeiro episódio, quando recebe a notícia de que Hércules está vivo e triunfante. Assim, a agonia de Dejanira reforça ainda mais a figura de Hércules e a expectativa do público pela chegada de Hércules. Destacam-se, por conseguinte, três momentos relevantes que implicam o estado emotivo de Dejanira, além do estado permanente de ansiedade: a chegada de Hércules e a libertação de Dejanira do seu pretendente Aquelôo; o final propício aos eventos ofertado por Zeus e a referência de Dejanira aos oráculos que diziam que na região a que Hércules chegou seria o fim dos trabalhos, daí, se ele fosse vitorioso nos trabalhos sairia feliz e com o resto da sua existência sem preocupações.

O júbilo, a dúvida e o misto de alegria e de incerteza, somados aos constantes anseios de Dejanira, dão a tônica do prólogo. A narrativa de Dejanira oscila entre fatos presentes, passados e futuros. No passado, a mais dolorosa angústia (ὄτλον ἄλγιστον, 7-8) a atingiu. Porém, a chegada de Hércules foi motivo de júbilo (ἀσμένη, 18), libertando-a do monstro. Para ela, o presente guarda os sofrimentos e as aflições do passado. Apesar de ter sido salva do monstro e desposada por Hércules, o casamento com o filho de Zeus e de Alcmena não resultou em menor sofrimento, pois a espera pelo esposo e o receio constante de que algo lhe suceda são razões para tal preocupação. Somente o futuro, porque ainda não foi vivido é que traz, apesar do pessimismo de Dejanira, a possibilidade de que alguma coisa boa lhe aconteça.

Ao aspecto cabisbaixo e triste de Dejanira, antes de saber que Hércules estava a caminho de casa, contrasta seu júbilo e seu contentamento por ter sido poupada de se casar com

¹⁰⁸ ὄκνος (ὄτλον) (7), φόβος (24 e 28), ταρβείν (37) são palavras diretamente ligadas à noção de medo que aparecem no prólogo.

o deus-rio. Logo, a afirmação na qual Dejanira se coloca como uma mulher portadora de uma vida infortunada e pesada parece não ter firmeza, pois suas lamentações e ansiedades são devidas ao estado solitário em que ora se encontra, assim como antes era por causa da situação na qual estava inserida, pois tinha como pretendente o monstruoso deus-rio. Em toda a peça, salvo nos momentos em que Dejanira se alegra por saber que seu esposo está de volta, ela é vista sempre lamentando a sorte e temerosa pelo que poderá vir a acontecer a Hércules.

O párodo da peça (94-140) constitui-se de uma canção coral das virgens de Tráquis que entoam a ausência de Hércules e as aflições de Dejanira ansiosa pelo retorno do marido. A ode é direcionada a Dejanira, que é aconselhada a não perder a esperança, posto que a alternância entre a tristeza e a alegria é condição essencial à vida (KAMERBEEK, 1970, p.12). Como um aprofundamento do prólogo, ao Coro formado por belas jovens que cantam ao brilhante Hélio, a fim de que indique onde se encontra a morada do filho de Alcmena, opõe-se a solitária Dejanira. A própria Dejanira parece saber disso e em 142-3 faz menção à condição da mulher casada que se contrapõe à da juventude da donzela que ainda não conhece as perturbações do casamento: “...como dilacerei meu coração que nunca saibas pelo sofrimento, pois agora és inexperiente”. Essas preocupações reaparecem em 547-49, quando Dejanira compara a beleza de Íole, que está no frescor da idade, com a sua condição de casada: “pois eu vejo a beleza de uma florescendo e a de outra que fenece”. Segal (1985, p.72) faz referência ao fato de Dejanira utilizar a palavra *phthínousan* (548), relacionando-a a si mesma. Este verbo tem a conotação de declínio, de consumição - o que pertence à condição do homem mortal em geral. Em seu sofrimento, Dejanira parece sempre pronta para o combate e seu escudo é o sangue que o Centauro Nesso lhe deixara. Ao decidir enviar o presente ao esposo, ela, que, até então estava sozinha, vinha acompanhando a ação do tempo sobre si, divide esse fardo com Hércules, ao proporcionar-lhe a

destruição do seu corpo. Desse modo, Héracles, afirma Segal (1985, p.72), experimenta o valor do tempo.

A questão do tempo, presente desde o primeiro verso da peça, assume, agora, nova fórmula. Antes, o *lógos arkhaíos* (1) ao qual Dejanira se refere não tem a conotação de movimento, o tempo, lá, é tão estacionário quanto sua inclinação para o agir. Dejanira mostra-se inadequada e insegura para as ações. A noção da transformação do tempo somente se torna mais evidente, no párodo, com a entrada do Coro. Cantando a ausência de Héracles, o Coro quer saber onde ele se encontra e, na primeira estrofe, a passagem do tempo é representada pela noite constelada que gera o sol para depois extinguir seu brilho: a noite dá lugar ao dia. O sol que tudo vê pode, inclusive, revelar onde Héracles está, se no Oriente ou no Ocidente. O lugar onde o sol se põe e nasce é também a metáfora para referir-se à noção do tempo que se esvai.

Na antístrofe, a oposição se faz entre passado e presente, ao mostrar Dejanira como uma “*ave pesarosa*” (105) que não pode abrandar a saudade, nem os olhos pesados de lágrimas na atualidade, mas que já fora “*digna de disputas*” (104). Em 529-30, no primeiro estásimo, o Coro, descrevendo a contenda entre Héracles e o deus-rio Aquelôo, refere-se a Dejanira, objeto da disputa, como uma “*novilha*”, *pórtis* (530), que é retirada da mãe. Tanto a imagem da ave quanto a da novilha designam o *páthos* da vida de Dejanira. Como alvo da disputa, ela apenas espera, angustiada, pelo final da luta para saber quem será seu esposo. Nesse sentido, Sófocles utiliza o casamento para dar forma à tragédia das paixões humanas, da violência e do engano. O casamento é, portanto, um ritual que permite ao indivíduo passar pela família e pela sociedade¹⁰⁹. Dejanira, comparada a uma novilha que se desgarra da mãe, deve deixar o lar do seu pai para habitar o do esposo. Essa passagem, no entanto, faz-se de forma violenta e, n’As

¹⁰⁹ para a idéia do casamento como ritual, ver SEGAL, C. *Sophocles' Tragic World.*, p.69ss.

*Traquínia*s, Sófocles proclama o casamento como uma “morte nupcial” ou “casamento trágico” (SEAFORD, 1987, pp.106ss).

Os sofrimentos de Dejanira antes e após o casamento são similares. Apesar da comparação que faz de si com as virgens do Coro: “...até que seja uma mulher ao invés de virgem...” (148), ela parece não ter vivido, ainda, a sua condição de mulher casada. Assim como a virgem não fez a transição da casa do pai para a do marido, Dejanira parece ver em Hércules um estranho para a casa de quem deve ir ao abandonar a dos seus pais. Sófocles, no fragmento 583¹¹⁰ menciona a transposição da jovem da casa do pai para a do marido, que nem sempre é gentil. Nesse fragmento, como n’*As Traquínia*s, os dias felizes são possíveis apenas no passado, quando não se tem, ainda, as preocupações do casamento. Oposição que se faz na peça pela comparação da vida de casada de Dejanira com a juventude das virgens do Coro. A juventude se desenvolve protegida e livre das intempéries da natureza, pois cresce ao abrigo do calor, da chuva e dos ventos, é num ambiente prazeroso e isento de dores que sua vida transcorre. No que se refere à beleza da juventude com sua falta de perturbações, é interessante observar que Dejanira parece, desde cedo, ter-se afastado ou transgredido tal máxima, uma vez que a perda de tranqüilidade surge, desde sua mocidade, tendo como pretendente o deus-rio Aqueloo.

A imagem marítima das ondas em seu movimento contínuo de ir e vir, que faz lembrar as palavras de Dejanira em 35, em que Hércules volta a casa para logo partir, e a representação do vento que sopra ora para o Sul ora para o Norte é comparada à existência de Hércules com

¹¹⁰ São 12 versos de um fragmento da tragédia *Procne*. Cf. LLOYD-JONES, Hugh. *Sophocles: Fragments III*. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1996. p. 295. O fragmento diz: Mas agora eu não sou nada separadamente. Porém, muitas vezes vejo a natureza feminina do seguinte modo, como se não fôssemos nada. [Quando] meninas, na casa dos pais, penso, vivemos a vida mais agradável dos homens, pois de maneira alegre a insensatez sempre cultiva as crianças. Mas quando atingimos a juventude, sensatas, somos expulsas e traficadas para longe dos deuses pátrios e dos [nossos] pais, umas para maridos estrangeiros, outras, para bárbaros, outras para casas sem alegria e outras para lares vergonhosos. E assim, já que uma única noite nos une, convém aceitar e considerar-[se] feliz. (*Procne*, fragmento 583). Traduziu-se χωρίς como separadamente, a fim de recuperar a idéia de sem companhia, na ausência do pai ou do esposo, o que o texto parece sugerir.

seus altos e baixos. Os versos finais da segunda estrofe do primeiro estásimo parecem indicar a infalibilidade de Hércules para a morte, visto que os deuses sempre o protegem das “portas...do Hades”, o que bem demonstra sua intangibilidade diante do tempo. Enquanto Dejanira sofre a marcação do tempo, Hércules está invicto e resistente a ele. O Coro, exortando Dejanira a não deixar que a expectativa se dissipe, apela para o divino, fazendo com que ela perceba que Zeus não atribuiu aos mortais uma vida sem tributos, mas que dor e alegria fazem parte do círculo da vida. Nada é seguro para os mortais: “nem a noite constelada, nem a dor nem a riqueza” (132-34). O Coro encerra o párodo lembrando que assim como o dia segue a noite, esta segue aquele e que os bens e os males se revezam entre as pessoas. A noite, nesse contexto, surge como o símbolo da instabilidade das coisas que alternam alegrias e tristezas como o ciclo da vida. Esses dois elementos representados pela figura do mar e a roda da fortuna trazem à tona a festividade do casamento com seu banquete e delícias, ao mesmo tempo em que se contrapõe com a imagem do funeral, como diz Segal (1985, p.81): *As Traquínias* apresentam a transformação da procissão do casamento em funeral, ou melhor, a metamorfose de Hermes *pompaios* em Hermes *psycopompós*.

Sófocles estabelece uma graduação que engloba valores intrínsecos e extrínsecos ao homem, mas ambos os valores são passíveis de corrupção. Em princípio, a noite constelada em seu giro sempiterno, ao mesmo tempo que figura como o símbolo da eternidade, também assume o caráter de contínua mutabilidade. Acerca das imagens e símbolos que povoam a peça, Musurillo (1961, pp.374ss) destaca oito, que considera dominantes e importantes para seu entendimento: o mar, a roda da fortuna, a contenda corpo a corpo entre Hércules e o Centauro, a florescência da juventude, a doença de Hércules, a túnica e a representação de Dejanira como uma novilha desgarrada e como uma ave pesarosa. Todas as imagens apontadas por Musurillo concernem ao tema da invulnerabilidade e da efemeridade de tudo que é tocado pelo tempo.

Na *rhesis* do primeiro episódio, na qual Dejanira expõe seus sofrimentos para o Coro, sabe-se melhor dos vários detalhes que cercam a vida da heroína como, por exemplo, a partida de Hércules e suas instruções sobre o oráculo que recebera do carvalho de Dodona. Nesse momento, o Coro anuncia a chegada do Mensageiro com notícias alvissareiras e a alegria dá lugar às tristezas de Dejanira. Tanto a explosão de alegria do Coro ao avistar o Mensageiro, quanto as palavras do Mensageiro, soam como se todas as coisas estivessem bem, pois Hércules está vivo, retorna vitorioso, trazendo consigo prêmios de batalha para os deuses da pátria. Hércules se assemelha-se, neste instante, a um herói da estirpe de Agamêmnon, que como chefe da armada grega volta vitorioso do combate.

Nos versos 200-4¹¹¹, após a chegada do Mensageiro com a notícia de que Hércules está vivo e de regresso a casa, Dejanira evoca Zeus, (ὦ Ζεῦ..., 200), como a fonte da sua alegria, pois é ele quem, no tempo certo, lhe concede tal regozijo, (ἔδωκας... χαράν, 201)¹¹². Após a invocação a Zeus, ela convoca o Coro, formado por virgens de Tráquis, a comemorar o “rumor”, *phémes* (204), que se espalha de que seu marido está de volta, significando, assim, a libertação de Hércules dos trabalhos a que fora imposto e seu triunfo. O contexto em que a cena se constrói é o de retorno¹¹³, o que nos remete à noção de felicidade como satisfação do espírito, pois o regresso a casa constitui, não obstante, os percalços por que passa o Odisseu homérico no

¹¹¹ ὦ Ζεῦ, τὸν Οἴτης ἄτομον δὲ λειμῶν' ἔχεις,
ἔδωκας ἡμῖν ἀλλὰ σὺν χρόνῳ χαράν.
φωνήσατ', ὦ γυναῖκες, αἳ τ' εἴσω στέγης
αἳ τ' ἐκτὸς αὐλῆς, ὡς ἄελπτον ὄμμ' ἐμοὶ
φήμης ἀνασχὸν τῆσδε νῦν καρπούμεθα.

Zeus, tu que tens o prado intocável do Eta,
deste-nos após longo tempo a alegria.
Gritai, ó mulheres, as de dentro do palácio
e as de fora, que a mim, uma luz não esperada
surge deste rumor que ora nos enche de alegria.

¹¹² χαριδότης é o epíteto de Zeus como doador de alegria. Os deuses Hermes (*Hino a Hermes*, 12) e Dioniso também aparecem como doadores de alegria. Sobre a referência a alguma deusa, ver Orph. H. 8, 9, 54, 9.

¹¹³ Para a idéia do sentido original de νόστος como retorno feliz, cf. CHANTRAÏNE, Pierre. Paris: Éditions Klincksieck, 1990.

seu retorno a Ítaca, um momento de alegria. O retorno de Hércules a Tráquis e a espera contínua de Dejanira dão, nessa tragédia, a tensão que permite lê-la como um drama que reúne, em si, elementos tristes, o que é próprio da tragédia, e alegres que, contrabalançados, dão a sua tensão dramática.

O grito de alegria de Dejanira, como nota Easterling (1996, p.103), retoma os temas do párodo (93-140). O Coro fará uma súplica ao Sol, ("Ἄλιον ἄλιον αἰτῶ, 96) como a luz que tudo vê e que poderá fornecer informações sobre Hércules que já se encontra ausente de casa há 15 meses. Nesse contexto, o sol aparece como o elemento simbólico capaz de trazer alegria para todos os que esperam no palácio pelo retorno de Hércules. Além da imagem solar, a peça é rica em referências à luz, como aduz Holt (1987, p.205).

Para Holt, a invocação inicial do Coro e a descrição de Dejanira sobre a forma mágica com que a lâ, untada com o sangue do centauro Nesso, desapareceu à luz do sol, bem como o fogo do altar em Ceneu e a pira de Hércules, no monte Eta, têm a ver com o sentido da peça que envolve luz, calor e fogo. A peça inteira, consoante Holt, está permeada de referências ao contraste da sombra e do brilho, simbolizadas na metáfora da escuridão, do dia, da noite e da visão e que, não obstante a diversidade de imagens, que focalizam os temas mais importantes da peça, a ansiedade de Dejanira também está relacionada com o símbolo da escuridão, do dia e da noite associados à boa e à má fortuna humana. A luz é sempre associada ao conhecimento e à vida, enquanto a escuridão, à morte.¹¹⁴

Nesse jogo de luz e sombra, os momentos de alegria são freqüentes n'*As Traquírias* entretanto, torna-se difícil atribuir à luz um sentido totalmente positivo, pois, no prólogo,

¹¹⁴ A imagem da luz e da escuridão é um *tópos* freqüente no vocabulário poético grego. Expressões como "ver a luz", "ver o sol" ou apenas "ver", segundo Holt, P. *Idem.*, p. 206, são sinônimos poéticos comuns para "estar vivo". Para o sentido de ver a luz como metáfora, conferir TARRANT, Dorothy. *Greek Metaphors of Light, CQ*, n. 10 (1960) 181-87. Conferir, ainda, os verbetes do LSJ: βλέπω III.2, p. 318; λείψω 2, p. 1043; ὀράω II.1.b, p. 1244 e φάος I.1.b, p. 1912. Este último verbo traz o sentido metafórico da luz como libertação, felicidade, vitória e glória.

Dejanira, sentenciando como foi e como é, prediz como será sua vida. A declaração de Dejanira desfaz a possibilidade completa de contentamento e de satisfação do espírito, pois de antemão ela já sabe que sua vida será sempre “infortunada” e “pesada”, *dystykhête kai barýn* (5). O primeiro verbo que aparece na peça e que envolve, de certa forma, a visão é *φανείς* (1), cujo sentido é indicador da estagnação da vida na qual Dejanira está inserida, pois suas ações se pautam pela antiga sentença (*λόγος...ἀρχαίος*, 1) que diz ser a vida humana incapaz de ser tida como “boa” ou “má”, *khrestòs...kakós* (3), antes que ela ultrapasse as fronteiras do Hades. A convicção proverbial de Dejanira diminui, por conseguinte, quando sabe dos rumores indicativos de que Hércules está de volta - sua alegria se regenera da mesma forma que antes, quando Hércules chega ao reino de Eneu e a salva das núpcias com o rio Aquelôo.

A explosão de alegria, no entender de Kamerbeek (1970, p.13), tem uma conotação irônica, sobretudo com a aproximação de Íole que vem na comitiva como despojo de guerra. A canção ritmada do Coro, com suas doces palavras, contrasta pesadamente com a cena seguinte, que é a chegada de mulheres cativas, dentre elas Íole, enlutadas e de semblantes entristecidos que, por sua vez, remete à imagem de Dejanira como uma ave pesarosa, mencionada em 105. Sófocles retorna, mais uma vez, à concepção do tempo como algo passageiro e que nada é duradouro. Se Dejanira sabe o peso da sua vida, mesmo antes de descer ao Hades, Íole também expressa sua dor, revelando que nada é seguro, mesmo estando em plena juventude. Para Kamerbeek, a cena, do ponto de vista formal, é sem muitos paralelos na tragédia grega: Licas entra com as mulheres cativas. Íole, por sua postura, dignidade e beleza se sobressai dentre as demais. A cena se passa dentro de uma atmosfera completamente irônica, uma vez que Dejanira recebe, em seu lar, quem poderá substituí-la. Para Segal (1985, p.76), Íole vem como uma noiva. A ironia da situação, portanto, dá-se com o canto do Coro que, ouvindo a notícia de que

Héracles está vindo, pelo menos é o que pensa o Coro, para que possa reunir-se¹¹⁵, efetivamente, com Dejanira.

No segundo estásimo, versos 633-62, há uma outra manifestação da mesma natureza, pois ambas se fazem quando sabem da notícia que Héracles está vivo e de retorno a casa. Neste segundo caso, em particular, o Coro se anima com a perspectiva do retorno de Héracles e com a presumível eficácia do filtro. As duas cenas têm, como ponto comum, a menção ao retorno de Héracles. O elemento principal que constitui forte argumento para o estado de júbilo no qual se encontram Dejanira e o Coro é o retorno de Héracles. O clima em que as personagens estão imersas é desencadeado pela notícia da sua chegada. Héracles, todavia, não só regressa a casa, como também traz consigo o triunfo dos trabalhos realizados e a fama perdurável e, conseqüente e ironicamente, a concretização do oráculo que apontava o fim dos trabalhos do herói como o término das preocupações e a continuidade de uma existência tranqüila e feliz. É nessa atmosfera que Dejanira e o Coro cantam, dançam e se alegram com a presumida chegada do herói.

Um elemento importante na peça é o manto e o seu envio por parte de Dejanira, a Héracles. É a presença do manto que define, inteiramente, o contraste da peça. O manto em si já revela tal contraste e seu uso evidencia os paradigmas essenciais para a construção do drama. Sófocles apresenta o manto como o símbolo do perigo, algo que Ésquilo já havia feito, da traição feminina. A presença do manto nessa tragédia é interessante, pois ele é o elemento

¹¹⁵ Para Segal (1985, p.76), a imagem é a de um casamento no qual Héracles e Dejanira são os noivos, pelo menos é o que o Coro imagina. No entanto, a ordem das coisas se subvertem e Dejanira assume o papel de 'mãe da noiva' que no ritual de casamento deve receber a noiva com votos de boas vindas. Íole é a noiva que será recebida por Dejanira, não com a música alegre e os gritos festivos, mas com o silêncio e a piedade. Dejanira, ao olhar para ela, sente mais piedade (312-13) do que sentiria por qualquer outra cativa. A compaixão de Dejanira vem da discrepância entre a nobreza de Íole e sua condição de escrava, como se pode conferir em 308-9: "pois pela aparência / és inexperiente, com tudo isso / és nobre".

causador da morte do herói. Não há machado ou espadas, mas o manto com seu duplo significado de abundância e morte.

O manto, como símbolo de destruição – equivalente do tapete vermelho oferecido por Clitemnestra a Agamênon, difere seu uso, n'*As Traquírias*, do que faz Ésquilo. Em Sófocles, é agente associado com o casamento. Isto reforça a afirmação de Ormand (1999, p.36) que diz que das tragédias restantes de Sófocles, *As Traquírias* detém seu foco sobre as dinâmicas do casamento.

O manto usado por Hércules está associado ao sacrifício. O argumento de Dejanira para o envio do manto é o de que Hércules o vista para sacrificar aos deuses, embora sua vontade se revele como uma tentativa de salvar seu casamento. Nessa direção, poder-se-ia considerar a implacabilidade do manto como uma resposta à sua má utilização, uma vez que tanto Dejanira quanto Hércules, por viverem dois mundos distintos e não saberem o que acontece um no mundo do outro, misturam fórmulas diversas e o resultado disso é a queda de ambos. O manto, nesse contexto, pode revelar o comportamento errado e incivilizado de quem presenteia e de quem recebe o presente e o usa para fazer o sacrifício.

O manto é o agente material com que os deuses punem. Isto parece suficiente para justificar a ação de Dejanira, que agiu sem prever as conseqüências do ato e, por outro lado, a punição do maior herói grego que ao vesti-lo sucumbe em pleno sacrifício a Zeus. Hércules, habituado a destruir monstros e animais selvagens, é morto justamente ao vestir o manto, símbolo do engenho humano no que tange à sua confecção. O mais interessante é que, no primeiro episódio, Hércules se vinga por ser desonrado na sua força e ter sido chamado de bêbado e, no cenário da sua morte, por mais que seja inegável a apoteose, o herói se queixa da morte não como um meio de livrar-se dos males, como é próprio dos heróis sofoclianos ao exortarem-na, mas suas queixas advêm da incapacidade de não conseguir vingar-se do seu

algoz, mesmo após saber das palavras do oráculo. A morte de Hércules pode ser vista em paralelo com a de Agamêmnon, na peça homônima de Ésquilo, e a de Édipo, no final do *Édipo em Colono*. Com *Agamêmnon*, guarda a aproximação do tapete com o manto, quando vitorioso, o herói volta de Tróia e é morto de forma vil, mas em meio à pompa, por sua esposa Clitemnestra, com a de Édipo, o cenário misterioso que envolve deuses, apoteoses etc. Hércules, como Agamêmnon, morre após vestir o manto, símbolo de abundância e de riqueza, o que se depreende que também é um símbolo de civilidade, algo com que Hércules não se harmoniza, assim como ele não combina com o ambiente familiar.

Sem dúvida, a riqueza dramática d'*As Traquínicas* é surpreendente. Sófocles constrói um drama que vai do pitoresco, com histórias, colorido e efabulações que poderiam ser dignos de divertir um auditório, ao patético mais sério, no que concerne à discussão que a peça propõe como a injustiça que advém de um deus sobre um mortal. Todavia, o cortejo final (1259-78) que leva Hércules para sua última morada não parece, como dá a entender, o abandono do herói, não obstante o silêncio incômodo, mas eloqüente, pelos deuses. O desespero de Hilo é previsível, uma vez que já havia perdido a mãe e acaba de perder o pai. Nesse sentido, o êxodo parece produzir mais questões do que elucidá-las, no entanto, “os trezentos versos finais estabelecem o significado e a unidade da peça inteira”.

Capítulo IV.

Antígone

É lugar comum salientar que boa parte da crítica sobre *Antígone*,¹¹⁶ de Sófocles, compartilha a visão de que o drama diz respeito aos vínculos familiares em oposição às questões políticas. Nesse caso, o privado ou o direito da família, representado pela personagem que dá título à peça, colide com o direito público, representado por Creonte. Sem dúvida, *Antígone* se situa nessas duas esferas e seu problema, basicamente, consiste na recusa das duas partes: a recusa de Creonte de enterrar Polínicos, a quem considera um traidor, e a recusa de Antígone de obedecer às ordens de Creonte, a quem considera ímpio para com os deuses, ao negar sepultura a um morto. Estabelece-se, assim, uma discussão de valores representados pelo binômio *oikos-pólis*.

Nesse sentido, *Antígone* se aproxima d'*As Traquínicas*, no que concerne à relação metafórica *oikos-pólis*, sendo que n'*As Traquínicas*, o uso da metáfora é uma alusão à relação do masculino e do feminino, e do *Ájax* no que tange ao conflito estabelecido pela oposição entre os antigos valores aristocráticos e a nova tendência democrática. As práticas aristocráticas seriam vistas como mais próximas da atitude de Antígone que da de Creonte; este, por sua vez, personificaria os valores democráticos do século V.

¹¹⁶ Os textos básicos utilizados para o estudo de *Antígone* são: JEBB, Sir Richard C. *The Antigone of Sophocles* (With a Commentary, Abridged from the Large Edition). Cambridge: University Press, 1990 (1ª.ed., 1902); DAIN, Alphonse (Texte Établi par) et MAZON, Paul (Texte Traduit par). *Sophocle Tome I. Les Trachiniennes - Antigone*. Paris: Les Belles Lettres, 1955; KAMERBEEK, J.C. *The Plays of Sophocles: Commentaries, Part III, The Antigone*. Leiden: E.J.Brill, 1978; PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Antígona*. Introdução, versão do grego e notas. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, s/d; LLOYD-JONES, Hugh (edited and translated by). *Sophocles II: Antigone. The Women of Trachis. Philoctetes. Oedipus at Colonus*. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1994; GRIFFITH, Mark, *Sophocles: Antigone* (edited by). Cambridge Greek and Latin Classics. Cambridge: University Press, 2006. As traduções do texto sofocliano, quando necessárias, são minhas.

Como no *Ájax*, *Antígone* apresenta a suficiência do caráter do herói sofocliano que, desde o seu primeiro aparecimento em cena, já tem sua decisão tomada e busca empreender o seu fim. Por este prisma, Antígone é a heroína, posto que Creonte só revela sua têmpera à medida que os acontecimentos avançam. Como n'*As Traquínias*, *Antígone* assume conhecimento de uma história mitológica complexa: o destino da família de Édipo, como se observa na referência inicial que Antígone e logo em seguida Ismene fazem da linhagem dos labdácidas.

O prólogo da peça (1-99), que apresenta o diálogo entre Antígone e sua irmã Ismene, evidencia a relatividade da “lei”, *nómos*, ou, pelo menos, o *nómos* apresenta certa flexibilidade no seu uso por Creonte, mas não no uso que Antígone faz dele, pois age sempre de maneira muito impositiva, sua comunicação à irmã de que irá enterrar o irmão é um exemplo. Para Antígone, o mundo parece dividir-se entre os que estão ao seu lado e os que lhe fazem oposição. Ao tomar conhecimento do decreto que Creonte, o novo soberano da cidade, promulgou, ela busca a adesão de Ismene à sua causa de enterrar Polinices. Sua esperança de agir ao lado da irmã logo se dissipa, quando esta a contraria e tenta demonstrar-lhe que pode haver outros caminhos a serem percorridos. Constatam-se, pois, nas atitudes das duas irmãs, duas formas distintas de perceber a vida; de um lado, tem-se Ismene e seu apego à lei convencional da cidade à qual ela não irá se opor e, de outro, Antígone e seu compromisso com interesses e convenções de ordem diferente. Razão e loucura ou insensatez se impõem nesse contexto.

A tragédia de Antígone se relaciona à da sua família, sua loucura e irracionalidade no agir decorrem do amor que ela dedica aos seus. Ela é uma personagem que opta e morre pela família. Édipo, sem saber, após matar o pai, desposa Jocasta e tem com ela quatro filhos: Antígone, Ismene, Etéocles e Polinices. Quando é descoberto que Édipo é parricida e incestuoso, Jocasta se enforca. Após a morte de Édipo, seus dois filhos, Etéocles e Polinices,

lutam pela obtenção do trono. Polinices, exilado e tendo Argos como sua aliada, reúne um exército armado e ataca Tebas, que estava sendo governada por Etéocles. Os argivos foram derrotados e num combate singular os irmãos se matam simultaneamente. Após a morte dos irmãos, Creonte, irmão de Jocasta, torna-se o rei da cidade de Tebas.

A peça começa antes do raiar do dia, no momento em que Antígone chama sua irmã Ismene para irem fora do palácio, a fim de lhe contar as notícias mais recentes que envolvem seus irmãos. Creonte anunciou um decreto no qual ordena que apenas o corpo de Etéocles, por este ter morrido defendendo a pátria, seja sepultado com todas as honrarias, enquanto o de Polinices, por ter traído Tebas, fique insepulto. O discurso inicial de Antígone volta-se todo para o âmbito da relação familiar. As suas primeiras palavras denotam o afeto que ela mantém em relação à sua irmã,

Querida Ismene, minha irmã e consangüínea,
᾿Ω κοινὸν αὐτάδελφον Ἴομήνης κάρα, (1).

e, ao mesmo tempo, sua predisposição para defendê-la, no caso de que alguma injustiça lhe aconteça, como ela o fará em nome do irmão, a quem as exéquias foram proibidas. Deve-se notar que *Antígone* é uma tragédia cujos protagonistas pertencem a uma mesma linhagem sanguínea: a proibição de Creonte recai não somente sobre o traidor da cidade, mas, ao mesmo tempo, sobre seu sobrinho. Polinices é, para Creonte, o traidor da cidade e o homem ímpio que desejava, com o ataque à cidade paterna, a destruição dos templos e a morte de um parente consangüíneo.

É digno de nota que Antígone, a exemplo do irmão que ora quer sepultar e que morreu combatendo contra a cidade, também viola a norma da cidade. A sua recusa a obedecer à ordem promulgada se choca com a autoridade do rei que é, também, o seu tio. Assim, a desobediência de Antígone ao decreto faz com que seu tio, Creonte, declare sua morte.

Ao amanhecer do dia, como alguém que procura saber quais as intenções do outro, Antígone, reticente, pergunta a Ismene se foi informada acerca dos últimos acontecimentos que movimentaram a cidade e que toda a gente comenta sobre a proclamação do decreto que Creonte acaba de promulgar.

E agora, então, que proclamação é esta que dizem por toda a cidade que o general recém promulgou?
Καὶ νῦν τί τοῦτ' αὖ φασὶ πανδήμῳ πόλει
κήρυγμα θεῖναι τὸν στρατηγὸν ἀρτίως; (7-8)

No primeiro verso, quando Antígone entra em cena e, aparentemente, já conhecedora do decreto de Creonte, sua atitude para com Ismene é amabilidade e gentileza,

Querida Ismene, minha irmã e consangüínea,
ᾠ κοινὸν ἀντάδελφον Ἰσμῆνης κάρα, (1)

mas tal amabilidade se dissipa quando nos dois últimos versos do seu discurso,

Sabes ou ouviste algo? Ou te esqueces de que
contra os nossos avançam os males dos inimigos?
Ἔχεις τι κείσῃκουσας; ἢ σε λανθάνει
πρὸς τοὺς φίλους στείχοντα τῶν ἐχθρῶν κακά; (9-10).

como alguém que espera uma resposta negativa ao apelo de ser ajudada, Antígone se dirige à irmã de forma rude, quando a escuta dizer que não terá sua ajuda na empresa que pensa empreender. A recorrência ao passado, a enumeração dos males, a vergonha e a desonra que a família sofreu e os infortúnios que a proclamação do decreto de Creonte poderá ocasionar a elas soam como se Antígone tentasse convencer Ismene da necessidade de se juntarem e de lutarem contra o inimigo comum.

conheces algum mal que, oriundo de Édipo,
em vida a nós duas Zeus ainda não o enviou?
Não há, pois, nada doloroso, não há perdição
nem há nada ignominioso nem indigno que não
tenha visto entre os males que a mim e a ti se abatam.
ἄρ' οἴσθ' ὃ τι Ζεὺς τῶν ἀπ' Οἰδίπου κακῶν

ὄποιον οὐχὶ νῶν ἔτι ζώσαιν τελεῖ;
 Οὐδὲν γὰρ οὔτ' ἀλγεινὸν οὔτ' ἄτης ἄτερ
 οὔτ' αἰσχρὸν οὔτ' ἄτιμόν ἐσθ' ὄποιον οὐ
 τῶν σῶν τε κἀμῶν οὐκ ὄπωπ' ἐγὼ κακῶν. (2-6)

Nesses termos, Antígone estabelece, num plano mais geral, um dos temas da peça: a desonra familiar e, mais adiante, ao se referir a Creonte num tom irônico, chamando-o de “o bom Creonte”, *tòn agathòn Kréonta* (31), ela estabelece, especificamente, o verdadeiro motivo da sua ação: o ultraje que Creonte causa a um morto, deixando-o sem sepultura, pois, por meio do decreto proibitivo, ele honra Etéocles com as distinções do funeral e “desonra”, *atimásas* (22), Polinices.

Assiste-se, por conseguinte, à corrupção dos laços familiares e suas implicações no espaço da *pólis*. A primeira distinção que Antígone faz de Creonte aponta para a quebra do laço de parentesco. Ela se refere a ele por meio do título militar que evoca sua disjunção do resto dos membros da família. Em seguida, manifesta sua antipatia por ele e o declara inimigo. Ao chamá-lo “general”, *tòn general* (8), Antígone estabelece a separação que distingue amigos e inimigos. No verso 10, ela instaura, efetivamente, o conflito por meio das expressões *τοὺς φίλους...τῶν ἐχθρῶν*, demarcando, pois, o lugar de cada uma das duas forças postas em lados diferentes e que lutam para manter, cada uma, as suas reivindicações. Tais forças não são estanques, podendo trocar de lado, segundo a perspectiva que cada uma das personagens adota. Antígone, na peça inteira, está do lado da *philia*, compreendida como as relações familiares, ao passo que Creonte se coloca ao lado da *pólis*, representando o Estado.

As referências à desonra que sofreu a linhagem de Édipo, culminando com o sofrimento de Polinices, se repetem nos discursos de Antígone. No primeiro episódio, por exemplo, o tema da família e da honra se entrecruzam. O vocabulário que Antígone utiliza revela a capacidade de defesa dos seus e o quanto sua atenção e preocupação estão direcionadas para a

manutenção do nome e da honra familiar. Não tendo podido agir em nome do pai ou em nome da mãe, ela age em favor do corpo morto do irmão, quase como uma reparação do ultraje sofrido por toda a família.

“Respeitar os que nasceram do mesmo ventre”, *toûs homosplágkhmous sébein* (511), e alusão ao parente nascido do mesmo pai e da mesma mãe, *hómaimos* (512 e 513) e *adelphós* (517) abrem caminhos para discussão sobre questão de “honra”, *timás* (514 e 516) que se revela bastante cara para Antígone, mesmo que Creonte (514 e 516) tente convencê-la de que o tributo que ela intenta prestar ao morto seja de natureza ímpia.

Antígone pensa a honra do ponto de vista do dever que a leva a agir em favor do irmão, enterrando seu corpo; enquanto Creonte enxerga o ato que para ela é honroso, como ímpio aos olhos de Etéocles e, por translação, ao de toda a cidade. Se Antígone estiver com a razão, segundo ela, Creonte tratou o corpo de Etéocles de acordo “com a justiça e a lei”, *sùn díke... kai nómoj* (23-24), ocultando-o de forma “honrosa”, *éntimon* (25); aos olhos dos mortos, Creonte cometeu o crime de impiedade ao negar sepultura ao cadáver. Assim, ele põe a lei do Estado acima da lei divina, algo que aos olhos dos deuses é irreverente.

Antígone, que julga Ismene por não agir ao seu lado, dirige-se a ela nos seguintes termos: “desonra o que os deuses honram”, *tà tôn theôn éntim’ atimásas’ ekhe* (77). Nessa passagem, para Antígone, a ação de Ismene se assemelha à de Creonte. Ambos cometem impiedade. Ismene ainda tenta contra-argumentar a favor da cidade, mas Antígone não quer ouvi-la. Não se trata, todavia, de negação da lei divina; Creonte apenas legisla a cidade e todos os fatos e ações a ela relacionados, partindo do pressuposto de que a cidade é o centro das aspirações e ações humanas e tudo deve decorrer e concorrer para ela. Desse modo, aos olhos de Creonte, o ato de Antígone não pode ser permitido. Qualquer pessoa que seja benevolente com a cidade terá o seu reconhecimento, “mas os maus nunca irão ultrapassar os bons em honradez”,

koúpot' ek g' emoû / timèn proéxous' hoi kakoi tôn endíkon (207-8). Ele não nega as honras e os rituais necessários e solicitados pelos deuses, “todavia essas honrarias devem ser atribuídas a quem não pôs a cidade em risco”, *all' hóstis eúnous têide tei pólei, thanón / kai dzôn homoíos ex emoû timésetai* (209-10).

Muitos críticos têm percebido as várias oposições que constituem a peça e tendem a encaminhar suas análises, em geral, em tais direções, mas terminam sempre desembocando no conflito público e privado que é o mais evidente da tragédia. Assim, a peça envolve duas personagens que, aparentemente, têm a justiça como princípio, todavia o conflito se estabelece tendo como base a instituição a que cada uma delas representa: o Estado, por Creonte, e a família, por Antígone.

A crítica é quase unânime em considerar esses dois princípios como gerador das divergências entre Antígone e Creonte. A maioria das interpretações sobre *Antígone* se constitui, basicamente, de duas linhas teóricas. A primeira delas, já bastante difundida, tende a analisar a heroína homônima da peça como alguém nobre, correto e, assim, vítima do decreto de Creonte que, por seu turno, é visto como um tirano egoísta e inseguro da sua posição de governante, o que o leva a reafirmar seu poder e o intensifica na sua determinação de não permitir que alguém escarneça de sua autoridade. A segunda interpretação, mais influente nos estudos recentes, equipara ambas as personagens. O conflito está presente, mas não se resume a atribuir valores nobres a uma das personagens em detrimento da outra. Antígone e Creonte

passam a ter *quase* a mesma importância na tragédia¹¹⁷; essa teoria tem sua motivação nas idéias do filósofo alemão Hegel¹¹⁸.

Para Norwood (1948, p.138), a peça apresenta um problema de caráter para as duas personagens centrais. O autor aponta para a insolubilidade da questão e argumenta a partir da impossibilidade de afirmar qual dos dois lados é o mais importante. Por um lado, o rei tem razão em punir o corpo do traidor, mas por outro, Antígone também está certa de demonstrar seu amor e sua piedade para com o irmão morto. Creonte, então, está com a razão em matar Antígone por esta ter descumprido o decreto? E esta, por sua vez, pode escarnecer do Estado? Norwood arremata o problema dizendo que este impasse faz com que *Antígone* seja uma tragédia, mas considera que nem o amor demasiado à *polis*, que faz com que alguém veja inimigos e traidores em toda parte, nem o amor exagerado a um irmão morto possam cegar a ponto de não permitir que se veja a dureza, a intolerância e a obstinação de Creonte pela conservação do Estado encarnadas em Antígone na sua persistência e resistência em nome da família.

Bates (1961, pp.87-8) resume a peça como a história de uma jovem nobre que desafia a autoridade constituída da sua pátria, desempenha um ato que é proibido e, como resultado da sua ação, é punida com a própria vida. A peça, assim, trataria da recusa de um indivíduo. Enquanto Antígone é vista como a heroína, Creonte é concebido como o vilão (BATES, 1961, p.90). Vendo-se impedida de realizar um ato que no seu entendimento é uma obrigação pessoal altamente comprometida com a vontade divina, Antígone age em nome de um interesse, espécie

¹¹⁷ Para uma discussão mais aprofundada dessa questão, ver o excelente artigo e trabalho de erudição de HESTER, D.A. *Sophocles The Unphilosophical: A Study in the Antigone*. *Mnemosyne Bibliotheca Classica Batava*, Series IV, volumen XXIV, fasciculus 1, 1971, p.11-59.

¹¹⁸ HEGEL, G.W. *Cursos de Estética*. I, II, III, IV. Tradução de Marco Aurélio Werle & Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2000. Especialmente, os volumes II e IV.

de imperativo absoluto¹¹⁹. Desse modo, ela reage à lei da cidade representada pelo decreto de Creonte que a impede de realizar o sepultamento do seu irmão Polinices, tido, na visão de Creonte, como o traidor de Tebas, destruidor dos templos e desonrador dos deuses da própria pátria, ao passo que Etéocles, o protetor de Tebas, deve ser enterrado com as honras devidas.

Para Bates, *Antígone* apresenta um problema de recusa individual e isto leva alguém à morte. Antígone se nega a cumprir o decreto de Creonte porque, na sua concepção, o dever de enterrar um irmão é solene e, em nenhum momento, pensa em desistir, nem mesmo se a desistência implicasse salvar sua própria vida. Conforme Aristóteles assinala na *Retórica*, Antígone apresenta um caso em que a lei universal é superior à lei “escrita”, *gegramménos* (1375^a28). Para o filósofo, Antígone se defende dizendo que vai enterrar seu irmão contra o *nómon* (1375^a35) de Creonte, mas não contra a lei “não escrita”, *ágraphon* (1375^a35). O problema circunscrito à esfera individual para Bates toma a dimensão de destino individual para Bowra (1947, p.63). Segundo este autor, o conflito da família e do Estado, do indivíduo e do governo e das leis humanas *versus* as leis divinas está presente em *Antígone*, todavia, seu verdadeiro tema diz respeito ao destino individual. Para o crítico, somente através do entendimento do destino individual pode-se chegar a melhores conclusões sobre a peça; o conflito estabelecido entre Creonte e Antígone, que deveria ser um conflito de princípios, torna-se um conflito pessoal. Antígone é a figura mais importante na peça, visão que Bates também compartilha. O fato da tragédia se chamar *Antígone* é, para Bowra, um indício de que realmente a heroína é a personagem central do drama.

Embora a preocupação de Sófocles tenha sido restringir o choque de interesse da peça às duas personagens centrais, para Bowra, o que é, fundamentalmente, um conflito de princípio,

¹¹⁹ Sobre a noção de imperativo absoluto, conferir MACHIN, Albert. *Cohérence et Continuité dans le Théâtre de Sophocle*. Quebec: Serge Fleury, editeur, 1981, p.243.

torna-se uma altercação pessoal entre duas partes. O conflito, portanto, estabelece-se entre a devoção de Antígone em manter a tradição da lei divina que afirma que um morto deve ser sepultado e a lei de Creonte que proíbe o sepultamento de um morto que foi traidor da sua cidade. É com base na decisão de Creonte que ela decide agir.

Bowra tem, claramente, uma simpatia por Antígone. Simpatia que Sófocles não deixa evidente, se a fala final do Coro,

ser sensato é a parte principal da felicidade;
 é preciso não ser irreverente com os deuses.
 As grandes palavras são punidas com grandes
 reveses. Quando elas envelhecem, ensinam ser sensato.
 πολλῶ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας
 πρῶτον ὑπάρχει· χρὴ δὲ τὰ γ' ἔς θεοῦς
 μηδὲν ἄσεπτειν· μεγάλοι δὲ λόγοι
 μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων
 ἀποτείσαντες
 γήρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν. (1348-54).

puder ser lida como um juízo moral sobre os atos de Creonte ou de Antígone. Tanto Creonte quanto Antígone agem com falta de moderação. O bom senso, comum não somente a Antígone ou a Creonte, mas a qualquer homem, deve servir como baliza para a ação humana. Abandonando esse princípio, Creonte e Antígone estariam abandonando a felicidade, já que “ser sensato”, *tò phroneîn* (1348), é a primeira das condições de *eudaimonías* (1348). Foi a falta de bom senso que trouxe infortúnios para Antígone e para Creonte. Na mesma direção de Bowra, considerando o contraste entre Antígone e Creonte, mas ressaltando na peça sobretudo suas ações, individualmente, estão Kirkwood, Ehremberg, Letters, Mazon, Reinhardt, Waldock, Webster, Knox, Winnington-Ingram e Segal para citar a crítica mais conceituada sobre a obra de Sófocles.

Kirkwood (1996, p.53) assinala a complexidade do contraste entre Antígone e Creonte. Mas para ele, à medida que o drama vai se desenvolvendo, a estatura da percepção de Antígone e de sua firmeza torna-se totalmente aparente, quando comparada ao fracasso de Creonte;

somente através da comparação de suas atitudes, por meio de seus destinos e da atitude do Coro com relação a cada um, é que o sentido da peça se torna claro. Kirkwood examina a peça por meio do contraste. O par contrastante, por excelência, é Antígone e Creonte;¹²⁰ no entanto, coloca as outras personagens secundárias em oposição às duas maiores: Ismene contrasta com Antígone e Hêmon com Creonte. Na opinião do crítico, as personagens secundárias são responsáveis pelo desenvolvimento da conduta daquelas com quem mantêm o contraste.

O crítico e historiador Ehremberg (1954, pp.28ss) direciona sua discussão sobre a *Antígone* em termos de contraste das leis escritas e não escritas. Atento ao fato de que a morte e o morto impõem aos vivos, a homens e mulheres, obrigações sagradas, tais obrigações estão no centro das leis eternas e divinas. Assim, não é acidentalmente que os ritos sagrados, devidos ao morto representem uma parte proeminente não somente em *Antígone*, mas em outras tragédias de Sófocles.

Letters (1953, p.145) se desvia da questão moral apresentada no drama e procura examiná-lo do ponto de vista do que ele considera sua “triple harmony”: enredo, caracterização e poesia. A simplicidade e a sinceridade do enredo são devidas à oposição absoluta das duas personagens que encarnam dois agentes descomprometidos. Em sua análise, o crítico parte do questionamento sobre o direito de Polinices ser enterrado. A partir daí, surgem duas questões: “Polinices deve ser sepultado?” e “se ele for enterrado, a despeito da proibição real, esta provocação deve ser punida?” Considerando que na primeira parte da peça, Polinices já está sepultado, resta, segundo o crítico, resolver apenas a segunda parte da questão: Antígone deve ser punida?

¹²⁰ O verso 522, proferido por Creonte (οὔτοι ποθ' οὐχθρός, οὐδ' ὅταν θάνῃ, φίλος.) e o 523, por Antígone (οὔτοι συνέχθην, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν) são o resumo da diferença de idéias entre os dois. Enquanto Creonte não reconhece a possibilidade da amizade de um inimigo, nem mesmo depois da morte, Antígone se contrapõe a esse princípio e diz que nasceu para amar.

Mazon se refere ao conflito da peça como o símbolo de um conflito eterno, o da consciência humana em luta contra a razão do Estado. Ele é contundente em suas observações e defende que Sófocles se pronunciou a favor de Antígone. Na sua opinião, a heroína não se opõe a nenhum sistema governamental – o que em parte ele tem razão – posto que Antígone não questiona o poder de Creonte, tudo que ela quer é o vínculo familiar.

Na classificação de Reinhardt (1971, p.99), *Antígone*, juntamente com *As Traquínias*, é uma tragédia de “duplos destinos”. O crítico chama a atenção para o que constitui, na tragédia de Sófocles, “a ambição inicial” do dramaturgo. Destaca, por conseguinte, o lugar propriamente designado aos “centros humanos” como um dos eixos que compõem a base de seus dramas.

Nas tragédias sofocianas, como toda a crítica tem notado, observa-se o dilema de um herói que, diante da resolução de agir, mantém-se firme na sua decisão e na sua ação, ainda que o resultado final seja sua total destruição. Na *Antígone*, ao invés de um único “centro humano” - daí advém a dificuldade para os críticos estabelecerem quem é a personagem principal da peça - encontram-se dois centros humanos: Antígone e Creonte, ambos agindo de forma igualmente “excêntrica”, tendo em mente um centro invisível e absoluto, em dupla perspectiva: a fidelidade de Antígone à convenção ou “lei”, *nómos*, divina e o devotamento de Creonte à idéia de cidade, bem como sua manutenção através da força. O caráter excêntrico e excessivo de Antígone é ressaltado por Waldock (1951, pp.104ss) que, também, aponta questões como o amor de Antígone e Hêmon e Hêmon como o vínculo que liga Antígone e Creonte. O liame entre Antígone e Hêmon é mais tarde estudado por Winnington-Ingram que faz considerações acerca das influências da deusa Afrodite sobre Hêmon. Para o crítico, a interferência aparece, sobretudo, na segunda metade da peça.

Jebb (1990, p.17) apresenta a questão da peça como o conflito do divino com a lei humana e chama a atenção para o interesse disso em toda a peça. Em suas palavras, “Creonte

representa o dever de obedecer às leis do Estado; Antígone, o dever de escutar a consciência individual”,¹²¹ centralizando a questão da peça nas duas personagens e chamando a atenção para o problema prático de conduta que envolve discussões morais e políticas. O drama trata, pois, da profunda falta de entendimento de duas pessoas que defendem princípios justos, mas parecem defendê-los de maneira errada e são punidas por isso.

Dentre os trabalhos da crítica das últimas quatro décadas, o livro de Knox, *Heroic Temper*,¹²² que se detém, particularmente, sobre o herói, ocupa lugar de destaque no panorama dos estudos acerca de Sófocles. Sobre Antígone, o crítico faz lembrar que, no *Fourth Tempter* de Eliot, o poeta se refere à Antígone como alguém que faz a coisa certa, mas com razão errada (1966, p.116). É uma peça na qual duas personagens assumem a atitude heróica, mas que no final uma delas se destitui da sua natureza heróica. Conforme assinala Knox, *Antígone* é uma tragédia que levanta grandes questões sociais e religiosas, mas é também uma apresentação admirável, por meio do contraste que faz entre as duas personagens principais, da verdadeira natureza do herói sofocliano.

Mais recentemente, Nussbaum¹²³ diz que *Antígone* é uma peça sobre a razão prática e os meios em que a razão prática ordena ou vê o mundo. Muitos dos vocábulos da tragédia, nota a autora, relacionam-se com o campo lingüístico do saber. Antígone começa a peça “abrindo os olhos” de sua irmã Ismene com a pergunta: “tu sabes”?, *oîsth’?* (2). A pergunta de Antígone, formulada a partir de οἶδα, o verbo grego para saber, porque se viu, implica uma “crise prática” (1999, p.51). Nas primeiras horas do dia seguinte ao do combate entre argivos e tebanos, diante, ainda, dos destroços da guerra, Antígone deseja saber se sua irmã tomou conhecimento das

¹²¹ Cf. Jebb (1990, p.18): Creon represents the duty of obeying the State’s laws; Antígone, the duty of listening to the private conscience.

¹²² KNOX, Bernard M.W. *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966.

¹²³ NUSSBAUM, Martha C. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: University Press, 1999.

últimas notícias que decorrem do horror da luta que acabara de se realizar. Com a questão de Antígone, o conflito se impõe, a crise que atinge o palácio, símbolo das relações entre família e Estado, se instaura.

Este primeiro momento é decisivo, porque demarca, ao mesmo tempo, a convulsão das emoções de um membro familiar que relembra o passado mais antigo, as dores de sua linhagem, e o mais recente, a morte de dois irmãos em combate único, e o paroxismo da ação a ser desenvolvida. Tudo isto se desencadeia quando Antígone faz a indagação à irmã e estabelece o conflito em termos práticos: há um decreto do rei proibindo que Polinices seja enterrado, todavia, contrariando a decisão do Estado, ela o fará. Sabedoria prática ou ser sensato, como se pode traduzir *phronêin* (1347) é um dos artigos necessários para decidir a questão que se coloca criticamente e, também, a fundação da “felicidade”, *eudaimonías* (1347). A peça termina com a afirmação do Coro de que a “sabedoria prática”, *tò phronêin* (1347), é a primeira condição para a *eudaimonías* (1357).

As primeiras palavras de Antígone já expressam a motivação de sua ação. Ela agirá em nome daqueles que lhe são caros e agirá com o intuito de restabelecer a honra familiar, uma vez que sua família foi e continua a ser prejudicada e atingida em sua integridade. Antígone parece entender que todo o infortúnio caído sobre sua família é obra de Zeus. Não há nenhum mal que ainda não tenha visto recair sobre si. A “vergonha” e a “desonra”, *aiskhron* e *átimon* (5) estão contidas entre os males que viu sofrer toda a sua família. Os males que caíram sobre Édipo estão na mente de Antígone, quando ela entra pela primeira vez em cena. Eles são recorrentes em vários outros lugares da peça. Ainda no prólogo (50ss), Ismene retoma a questão ao saber da intenção da irmã de enterrar Polinices e a adverte dos sofrimentos do pai, bem como do seu perecimento inglório e da cegueira provocada por suas próprias mãos.

Diante da crise, aos olhos de Ismene, Antígone é louca ao desobedecer às ordens de Creonte, ao passo que, para Antígone, sua irmã desonra o nome dos pais e do irmão morto ao não realizar as exéquias. Mais à frente (471-72), o Coro faz menção a Édipo, ressaltando sua indomável natureza e compara a perseverança de Antígone à do seu pai. A retomada dos males sofridos pelos antepassados se estende até o final da peça, não somente por meio das filhas de Édipo, mas também pelo Coro que conhece a saga da família tebana.

As reverberações das palavras iniciais de Antígone suscitam questões pertinentes à ordem moral e à excelência humana. Antígone é, à maneira de Ajax, alguém que se coloca fora do mundo em que vive, embora não pareça recusar a viver segundo as regras da ordem democrática, como deliberadamente faz Ajax. Tudo o que ela deseja é honrar os laços familiares e agir de acordo com a lei divina. Os valores que norteiam sua vida são os do *oikos* (lar e unidade familiar), extraindo daí a noção de *philos*¹²⁴ (os seus, querido), mas Antígone não parece desafiar as regras de uma *polis*; sua preocupação maior está na preservação dos vínculos familiares, como se pode constatar nas suas palavras iniciais, muito mais do que na preocupação de se opor à autoridade real. O edital de Creonte, na visão de Antígone, viola as regras da família, e isto ela não pode permitir. Por outro lado, as leis do século V concediam a Creonte o direito de não enterrar o inimigo em tempo de guerra e Polinices pode ser visto como um traidor e sacrílego. Desse ponto de vista, Creonte não é tão impiedoso, como muitos críticos consideram.

Para Holt (1999, p.666), em termos gregos, a promulgação da sentença por Creonte é possível e completamente legal; sendo assim, ele não é uma pessoa particularmente irreverente,

¹²⁴ Sobre a noção de *philos*, Ferguson (1989, p.6) adverte que a palavra não tem na Antiguidade a acepção de conteúdo emocional. No caso da Antígone, porém, pode-se pensar que as palavras iniciais que a heroína homônima direciona a sua irmã Ismena não estão esvaziadas, completamente, de uma conotação emotiva. Em outros lugares na mesma tragédia, pode-se observar certos gestos e atitudes, bem como expressões em que se poderia atribuir emotividade. Desse modo, não se está inteiramente de acordo com a idéia de Ferguson de que *philos* não opera com o conceito de emoção.

pois seguiu os conselhos de Tirésias antes (993ss) e ele tem suas razões para acreditar que os deuses odeiam Polinices (282-89). Creonte é acusado, muitas vezes, de ser insensível para com os aspectos religiosos da morte, sobretudo quando anuncia como será a morte de Antígone. Isto, todavia, não parece torná-lo um homem sem religião ou descrente dos deuses, da mesma forma que o ato de Antígone não a torna completamente um perigo às leis da cidade. Com isto, pode-se pensar que a maior oposição nesse drama sofocliano seja os conflitos familiares enraizados numa questão prática, menos do que o tão cristalizado problema do desafio da ordem privada à ordem pública. De um lado, a cidade decide que um traidor não pode ser enterrado, do outro, Antígone decide que, por esse criminoso ser seu irmão, ele será sepultado.

Há, portanto, dois antagonistas voluntariosos, cada um incapaz de voltar na sua decisão. Não há possibilidade de concessão e nessa impossibilidade reside o trágico do conflito. As duas partes não chegam a um consenso, porque uma e outra reivindicam saber alguma coisa sobre o mundo em que vive. Tanto para Antígone, quanto para Creonte, nenhum conhecimento, parece, é possível fora da esfera daquilo a que ambos estão ligados. O interesse de Creonte pelo mundo cívico leva-o a dizer que

é impossível conhecer a alma, a mente
e a opinião de todo homem, antes que
ele se mostre experto no governo e nas leis.
ἀμήχανον δὲ παντὸς ἀνδρὸς ἐκμαθεῖν
ψυχὴν τε καὶ φρόνημα καὶ γνώμην, πρὶν ἂν
ἀρχαῖς τε καὶ νόμοισιν ἐντριβῆς φανῆ. (175-77)

Antígone, por sua vez, encerra-se no âmbito familiar e tenta justificar sua atitude nessa direção, até mesmo a sua morte é vista como um bem:

...eu o enterrarei.
é belo, para mim, morrer fazendo isto.
cara a ele, com ele, que me é caro, residirei,
após cometer um crime sacro; já que é maior o tempo
que devo agradecer aos que estão nos inferos do que os daqui.

lá, pois, residirei para sempre; e tu, se assim te parece,
desonra o que para os deuses é honroso.

..., κείνον δ' ἐγὼ
θάψω. καλόν μοι τοῦτο ποιούση θανεῖν.
φίλη μετ' αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα,
ὄσια πανουργήσασ'· ἐπεὶ πλείων χρόνος
ὄν δεῖ μ' ἀρέσκειν τοῖς κάτω τῶν ἐνθάδε.
ἐκεῖ γὰρ αἰεὶ κείσομαι· σὺ δ' εἰ δοκεῖ
τὰ τῶν θεῶν ἔντιμ' ἀτιμάσασ' ἔχε. (71-7)

Quando Creonte aparece pela primeira vez, dá sinais do que é o homem, ou melhor, do que convém ao homem - algo que cantará o Coro em seguida no primeiro estásimo. A ode coral (332-375) é uma das mais estudadas, juntamente, com o segundo estásimo (863-910) do *Édipo Rei*; entretanto a maior parte das interpretações tem se limitado a analisá-la fora do contexto em que aparece. A interpretação do canto coral constitui, é bem verdade, problema à parte para a análise de uma tragédia, porque nem sempre o sentido dos versos mantém, ou pelo menos parece manter, uma relação com o restante do enredo ou, se mantém, seu significado não é percebido de imediato. Isto requer, portanto, uma análise mais detalhada e sutil, a fim de que se possa estabelecer um vínculo entre as partes dialogadas e cantadas do drama. Geralmente, a abordagem mais produtiva para sua compreensão, segundo Gardiner (1987, pp.82-3), é admitir que o canto coral se origina a partir de uma personagem bem definida e consistente.

Aristóteles¹²⁵ afirma que o coro deve ser considerado como um dos atores. Ele deve ser uma parte do todo e “colaborar”, *synagonízeisthai* (1456a26), na ação, não à maneira de Eurípides, mas à de Sófocles.¹²⁶ Apesar da observação do filósofo, quanto a Sófocles ter destacado o lugar do coro no drama, Gardiner (1987, 1) observa que seus coros são, geralmente, confundidos com os dos outros dois poetas e tratados como manifestações de um fenômeno

¹²⁵ D.W. Lucas, *Aristotle Poetics*, introduction, commentary and appendixes (Oxford: Clarendon Press, 1968), seção 1456a25-27. καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῦθον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὡς περὶ Εὐριπίδου ἀλλ' ὡς περὶ Σοφοκλεῖ.

¹²⁶ Aristóteles adverte sobre o processo gradual de desvinculação do Coro com relação à ação, traço mais marcante em Eurípides que em Sófocles. D.W. Lucas, idem, p.193, em seu comentário à *Poética*, marca a diferença entre os coros sofoclianos e euripidianos apenas nas peças do período mais tardio. Talvez fosse mais óbvia a contraposição entre Eurípides e Ésquilo em cujas peças o Coro ocupa o centro, todavia nada foi dito sobre ele.

geral, isto é, o coro grego em si mesmo. Em *Antígone*, salvo o párodo (100-[154]161) que relata o conflito diante das sete portas de Tebas, os demais estásimos parecem, à primeira vista, não ter nenhuma relação direta com o enredo da peça.

O Coro entra em cena cantando aos primeiros raios solares. O amanhecer do dia, com seus raios brilhantes, fez com que a armada inimiga se precipitasse para a fuga. Dentre os capitães argivos, a sorte de um, em especial, é mencionada. Trata-se de Capaneu que, por causa do seu orgulho e soberba, foi atingido pelo raio de Zeus. A cidade de Tebas estaria inteiramente triunfante no combate, se não fosse a morte simultânea dos dois irmãos. Após o triunfo, Dioniso preside a alegre Tebas. E no momento em que toda a cidade comemora a vitória, chega Creonte para promulgar seu edito aos anciãos do Coro.

Antes de proclamá-lo, ele se dirige ao Coro, mostrando os motivos que o levam a reinar sobre o trono de Édipo. Em seguida, estabelece os princípios que norteiam um bom governante. Por fim, anuncia o edito que permite executar os rituais sagrados e as exéquias de Etéocles, por ele ter lutado pela pátria e ter sido valoroso na luta, enquanto a Polinices, ele proíbe seu sepultamento, pois entende que sua volta do exílio trouxe ruína e penar a Tebas. Ademais, quis destruir a terra de seus pais e os deuses da sua linhagem; quis saciar-se do sangue dos seus e levá-los cativos.

O Coro diz a Creonte que as medidas tomadas são da alçada do seu poder. E, numa passagem irônica, o Coro reafirma o poder de Creonte ao dizer que a faculdade do uso das leis cabe completamente a ele, quer para os mortos, quer para os vivos. E Creonte invoca-lhes que sejam os guardiões do seu edito, ao que o Coro retruca e pede-lhe que alguém mais jovem seja imbuído de tal tarefa. Creonte, então, adverte-os de que nem o desobedeçam, nem se aliem com os que desobedecerem a sua ordem.

Nesse instante, o Guarda, que estava encarregado de vigiar o corpo, vem junto a Creonte para lhe informar que o corpo fora enterrado. Ele conta que o guarda que fizera a primeira revista do dia havia encontrado o corpo levemente coberto de areia. Não havia nenhum sinal de que tivessem usado qualquer instrumento, pois não havia marca de machado, enxada, tampouco marcas de rodas no solo; enfim, não havia vestígios do autor da obra. Não havia rastros de animais selvagens e de cães, nem o corpo tinha o aspecto de ter sido atingido. Creonte, respondendo à sugestão feita pelo Coro de que a obra poderia ter sido realizada pelos deuses, lança ameaças ao Guarda e o adverte para que encontre o culpado, sob pena de pagar com a sua própria vida.

Para o tirano, os deuses não se envolveriam em tal querela, uma vez que eles não protegem aqueles que os detratam e querem destruir seus altares. Em suma, os deuses não prestariam homenagens aos maus. Para ele, os guardas foram subornados por seus adversários políticos. Após um breve diálogo, o qual é formado por muitas ameaças da parte de Creonte e receio e submissão do Guarda, este deixa o palco. O Coro canta, no primeiro estásimo (332-83), os feitos formidáveis que o homem produziu, para que usufrísse uma existência tranqüila.

Há muitas coisas pasmosas e nenhuma
 é mais pasmosa do que o homem.
 Πολλὰ τὰ δεινὰ κούδεν ἄν-
 θρώπου δεινότερον πέλει. (332-33)

Os dois primeiros versos da estrofe (332-33) aludem ao produto resultante da intervenção do homem na natureza (πολλὰ τὰ δεινὰ...) e proclamam sua temeridade (...δεινότερον...) acima de todas as outras coisas. O Coro descreve os feitos e progressos humanos numa gradação que vai desde a exploração dos mares até a criação da lei, passando pela domesticação dos animais ferozes, pelo desenvolvimento da agricultura e a obtenção da

fala e do pensamento, bem como sua tendência que pode levá-lo para o bem ou para o mal. Ele somente não pode escapar à morte.

No caso de *Antígone*, tem-se que analisar a ode a partir do ponto de vista do coro de velhos tebanos, considerando o fato de que são cidadãos antigos de Tebas, que mantêm uma relação devotada com a cidade. O Coro, *per si*, tem sempre uma voz ambígua. Em *Antígone*, especialmente, essa característica se intensifica, pois há duas partes conflitantes que estão ao lado do Coro: Creonte e Antígone. O Coro, por sua vez, deve se relacionar com cada um delas. Creonte, representando o governo da cidade, a quem o Coro como cidadão deve obediência e respeito, e Antígone, que age em nome do direito da família, cuja *legalidade* se aproxima muito mais do religioso do que do jurídico. Por consequência, a opinião do Coro deve oscilar entre as duas instâncias, política e religiosa, compreendendo nesse âmbito o direito da família. Daí, talvez, advenha a ambigüidade pertinente ao canto coral.

Parte-se, todavia, do princípio de que a ode se relaciona com ambas as personagens e que, parece, diz muito a respeito de Creonte. Os dois versos iniciais do estásimo fazem uma rápida menção ao perímetro de movimentação do homem, que pode ser lida como uma alusão à ambigüidade da natureza humana ou à capacidade que o homem tem de se mover dentro da esfera que lhe é concedida: πολλὰ τὰ δεινὰ κούδεν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει· (332-33). O Coro inicia cantando as coisas que são pasmosas. Ser atingido por algo pasmoso ou fazer algo “temível”, *deiná*, é “mover-se”, *pélei* (333) para fora da fronteira do humano.

Na épica, deuses, heróis, monstros e rios podem ser δεινοί. O Estige é conhecido como o rio de “juramento pasmoso”, *hórkou deinoú* (*Ilíada*, 2.755); Apolo e Ares são deuses que causam pavor, δεινός θεός (*Ilíada*, 4,514), ao inflamar os heróis para a luta. Odisseu adverte seus companheiros de que Hélio é um “*deus pasmoso*”, *deinòs theòs* (*Odisséia*, 12,323). O

adjetivo também se aplica a monstros como a Górgona (*Iliada*, 5,741 e 11,37) e a Quimera (*Iliada*, 6,182), para representar o aspecto pasmoso de tais criaturas. Mas δεινός pode se justapor a pessoas e nesse sentido é sempre algo positivo, pois expressa respeitabilidade (CRANE, 1989, pp.103ss). Helena, ao mesmo tempo, dirige-se ao velho Príamo, seu sogro, com “vergonha e respeito”, *aidoíós te...deinós te* (*Iliada*, 3,172).

No século V, δεινός nomeia uma pessoa conhecida que ocupa uma posição de destaque, mas também alguém que é especialmente habilidoso. Nas *Bacantes*, de Eurípides, Dioniso se autoneia δεινότατος (861). Ajax, na peça de Sófocles, é chamado por Tecmessa de δεινός (205). Nas duas passagens, a situação envolve reconhecimento do poder e da grandeza de alguém. Enquanto nas *Bacantes*, Dioniso atassalhará Penteu, porque este não reconhece seu poder divino, no *Ajax*, o poder do herói é reconhecido e Tecmessa exorta aos marinheiros que o lamentem. Por meio de δεινός angar-se-ia fama e respeito. O que Dioniso reivindica é que Penteu o reconheça como δεινότατος (861), pois assim seria possível reconhecer seu estatuto de deus.

Quando δεινός é usado para se referir a um deus ou a um herói, como no caso de Dioniso e de Ajax, inspira certo temor. Nesse sentido, o medo é visto como algo benéfico e leva alguém a ponderar no momento de decisão. Pode ser dito sobre Creonte que ele teme agir erradamente com relação à cidade, sua falha maior talvez seja não levar em consideração por, efetivamente, não existir algo que seja mais temível do que ele próprio se julga, haja vista sua identidade absoluta com a cidade.

O medo de errar é necessário, a fim de que a cidade seja preservada. N’*As Eumênides*, de Ésquilo, o “respeito e o medo”, *sébas* e *phóbos* (690-91) são considerados irmãos. Eles são os responsáveis pela vigilância do Tribunal, promovendo a tranqüilidade na cidade. A deusa

Atena aconselha os cidadãos a não admitirem nenhuma forma de “despotismo”, *despotoúmenon* (696), nem de “anarquia”, *ánarkhon* (696) e, por fim, adverte-os de que o temor não deve nunca ser eliminado da cidade, visto que ninguém será justo se nada temer, por esse viés esquiliano, Antígone é δεινότερον. A morte, que lhe poderia ser mais temível como castigo pela desobediência à lei, é subvertida.

O Coro, antes, já havia advertido dos perigos de uma vida sem governo. É prudente não elogiar uma “vida anárquica”, *ánarkhton bíon* (526), muito menos os “déspotas”, *despotoúmenon* (527). O temor e o respeito, nessa passagem, estão simbolizados pelo Tribunal do Areópago e sua instituição. A deferência a ele é a garantia de vitória, pois é “...o salvador da região e da cidade”, *khóras kai póleos sotérion* (701), já que promove a paz entre os homens e a resolução dos seus conflitos na convivência entre si.

Nesse sentido, pode-se ver ressonâncias da *Orestéia*, de Ésquilo, na *Antígone* sofocliana. Sófocles, no entanto, estando mais preocupado com “os estados de espírito”, como aponta Winnington-Ingram (1980, p.6), desloca a questão do âmbito do divino para o do humano. Dessa forma, as referências gerais sobre o homem que nada teme são representadas por meio de individualidades. Antígone, em Sófocles, é a representação de alguém que não teme nem mesmo a morte, por isso lhe resulta conveniente enterrar seu irmão.

O Coro, na segunda antístrofe do estásimo, canta:

Hábil é o dispositivo
da sua arte para além do esperado
que às vezes o leva ao mal, outras, ao bem.
Quando cumpre as leis da terra
e dos deuses a justiça jura,
é excelso na cidade; mas proscrito quem cai,
por ousadia, no erro.
Não entre no meu lar, nem
igualmente esteja nos meus pensamentos
o que tal erro realizar.
σοφόν τι τὸ μηχανόεν

τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ' ἔχων
 τοτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ' ἐπ' ἔσθλόν ἔρπει.
 νόμους παρείρων χθονὸς
 θεῶν τ' ἔνορκον δίκαν
 ὑψίπολις ἄπολις ὄτω τὸ μὴ καλὸν
 ξύνεστι τόλμας χάριν.
 μήτ' ἐμοὶ παρέστιος
 γένοιτο μήτ' ἴσον φρονῶν¹²⁷
 ὅς τὰδ' ἔρδοι. (365-75)

O Coro deve estar pensando em Antígone quando se refere a alguém que é ἄπολις (370), pois é ela que se mantém, antes mesmo da descoberta do seu feito por Creonte, proscrita da cidade; é ela, ainda, que não preza as leis da terra (368) e incorre no erro (370), ao ter a ousadia de desrespeitar o decreto da cidade, perdendo assim seu estatuto de ὑψίπολις (370). Com isso, o Coro também repreende a condição de um comportamento sem lei (CRANE, 1989, p.106), algo próximo à dissolução de um estado de direito.

Nessa ode, κακόν e ἔσθλόν determinam a habilidade do agente que, inesperadamente, pode fazer com que o resultado da sua ação tenda para um lado ou para outro, mediante sua escolha. O par de oposição está relacionado à insegurança e à fragilidade da vida. Mas o Coro censura a ação de Antígone. Quem, senão ela, ousou (371) desrespeitar as leis? Mais adiante, quando o Coro sabe, de fato, quem enterrou Polinices, dirige-se a Antígone nos seguintes termos:

chegada à extrema audácia,
 contra o alto pedestal
 da Justiça, filha, chocaste
 e pagas as culpas paternas.
 προβᾶς' ἐπ' ἔσχατον θράσους
 ὑψηλὸν ἐς Δίκας βάθρον
 προσέπεσες, ὦ τέκνον, ποδὶ.
 πατρῶον δ' ἐκτίνεις τιν' ἄθλον. (853-56)

¹²⁷ Há muitas discussões sobre problema de tradução da antístrofe; dentre os problemas, ressalta-se a tradução de ὑψίπολις por se tratar de um ἄπαξ não há outras evidências que permitiriam a comparação da passagem. Para RONNET, Gilberte. Sur le premier stasimon d'Antigone," REG 80 (1967) 100-105, ver especialmente p. 100, a palavra quer dizer "à alta cidade" contra Bailly que propõe "alguém que ocupa um lugar de destaque na cidade". Preferiu-se a segunda posição.

Agora, já conhecedor do feitor da ação, o Coro intensifica mais ainda a sua censura. Para ele, Antígone chegou ao limite da audácia (853) que alguém poderia chegar, no sentido de desrespeito à lei. As palavras recentes do Coro esclarecem melhor a segunda antístrofe do primeiro estásimo, quando se refere ao homem proscrito. Violar a lei, e é isto que Antígone faz, é colocar-se à margem da cidade. Desse ponto de vista, o Coro se coloca inteiramente ao lado de Creonte (RONNET, 1967, p.102) e reprova a audácia extrema de Antígone, porque percebe em sua atitude o princípio do mal e, uma vez que o Coro encarna certa forma de piedade, feita de temor e de resignação, condena toda iniciativa e toda vontade pessoal. Assim, culpa Antígone por ter agido “por si mesma”, *autógnotos* (875). Um dos preceitos da sabedoria consiste, exatamente, em escutar e em apreender o que as outras pessoas possam dizer. Assim, o sábio não é *autógnotos* como Antígone intenta ser, julgando por si mesma ou pensando dominar de acordo com sua própria razão, φρονεῖν μόνος (707), como adverte Hêmon a seu pai.

O estásimo começa com o elogio ao homem, enumerando seus feitos, sua habilidade para caçar, domesticar animais selvagens, livrar-se de doenças, navegar etc. Mas o homem forte, construtor de cidades e de leis treme diante da morte. A compreensão da morte parece soar para o Coro como uma fonte de sabedoria que, por sua vez, é o fundamento da felicidade. Antígone viola esse princípio quando demonstra sua total falta de temor pela morte, chegando, inclusive, a considerá-la vantajosa (462). Para o Coro, Antígone age em excesso e isto é reprovável. A sabedoria seria, pois, que ela perseguisse a medida em todas as coisas e fugisse do excesso. No *Ájax*, a deusa Atena demarca o lugar dessa sabedoria, quando diz a Odisseu que evite as palavras insolentes em relação aos deuses, pois eles amam os sábios conhecedores da moderação e da medida, ainda que não estejam vivendo no infortúnio.

O segundo estásimo do drama se inicia com uma palavra importante εὐδαίμονες (583). O Coro, como porta-voz de Sófocles, vai dizer quem são as pessoas felizes. E a ode as apresenta como pessoas vulneráveis à vontade divina. “Felizes”, diz o Coro, “são os que passam a vida sem desgraça” e aqueles que não tiveram suas casas abaladas pelos deuses também podem ser ditos felizes, do contrário, males não lhes faltarão. Quando um deus ataca (597), não há família que possa evita seu poder. Ninguém pode transgredir o poder de deus (604) e o homem nada sabe sem se arriscar, sem queimar seus pés em fogo flamejante (617-20). Os versos 620-24 parecem retomar os versos da antístrofe do primeiro estásimo e mostrar o engano de Antígone face à sua decisão de sepultar o irmão. O provérbio “parecer bem o que é mal, é só a quem o deus conduz à perdição” (622-24) e o discurso do Mensageiro em 1155-172 demonstram a fragilidade da fortuna humana.

Consoante a definição do Coro do que é o homem feliz, Antígone não pode ser considerada feliz, já que sua família e sua casa vêm, há muito, assistindo a grandes desgraças, incesto, parricídio etc. Quanto a Creonte, a descrição do Mensageiro demonstra que uma vida destacada, mas sem prazeres, não é completamente uma vida, o que, também, inviabilizaria ser chamada de feliz. O relato do Mensageiro relembra a advertência de Sólon a Creso, alertando-o para que espere o último dia antes de se proclamar feliz.

Creso estabelece um limite, assim como na ode do primeiro estásimo um limite também é posto; o homem que consegue fabricar o remédio para curar sua doença não consegue livrar-se da morte, pois não tem habilidade para inventar uma maneira de viver eternamente. Quanto a Antígone, Sófocles criou uma personagem que transgride o que para Sólon e para o Coro é visto como o limite do homem, ou seja, a morte. Antígone não teme a morte, tampouco parece desconhecer o que é justo, uma vez que é em nome da justiça que ela decide sepultar Polinices. E para realçar ainda mais essa faceta, o dramaturgo coloca, ao lado dela, Ismene, cuja

psicologia se situa entre o medo e a observância da lei da *pólis*. Assim, o contraste entre as duas irmãs é ainda maior, mesmo que a simpatia que se tenha por Antígone seja abandonada, quando fala rispidamente com a irmã; pois, na maior parte da peça, tem sempre a simpatia do público.

Antígone está correta no seu desejo de enterrar o irmão e apresenta boa argumentação para tanto. Não se pode é pensar que ela sofre inocentemente. É evidente que age com justiça; o que se torna problemático em tudo isso é o *dogmatismo* com que a enxerga, visto que parece ser a única a estar correta. Isto fica ainda mais claro quando se estabelece o contraste com as outras personagens. A *fraqueza* de Ismene, por exemplo, define a coragem de Antígone. Ismene sabe que Antígone está correta em sepultar o irmão, mas teme por ela. Considera-a insensata ao desejar o impossível: “...mas amas o impossível”, *...all' amekhánon eras* (90), diz Ismene a Antígone, pois esta excede a sua condição feminina.

É interessante notar que Ismene antecipa, aqui, uma idéia que será apresentada mais tarde pelo Coro. No primeiro episódio, após a *rhêsis* de Creonte (162-210), na esticomitia entre o rei e uma pessoa do Coro, esta, retrucando as ameaças de morte de Creonte, caso alguém descumprisse seu decreto, diz que “não há, assim, louco que deseje morrer” (220); mais tarde, no segundo estásimo, o Coro volta a mencionar a palavra “desejo”, *eróton* (617), atrelada à noção de loucura e, novamente, na terceira ode coral o desejo aparece personificado em “Eros” (781-82) e novamente associado à loucura ou ao ato de enlouquecer. Também é importante ressaltar que nessa tragédia Ismene, Hêmon e o Coro parecem ser os únicos que têm discernimento e nitidez de pensamento, o que poderia encaminhá-los para uma ação acertada; desse modo, eles percebem melhor o que acontece à sua volta, mas suas palavras soam quase tão inúteis quanto as profecias de Cassandra, visto que parece haver somente duas razões que se encontram em lados opostos e, em cada lado, a personagem foi criada para ter um pensamento

único: Antígone está apta a enterrar o irmão e restaurar os vínculos familiares, ao passo que Creonte se encarrega dos negócios políticos.

Através de suas palavras sobre o poder, Creonte antecipa que não é possível conhecer a felicidade senão dentro da esfera cívica; a *pólis* é, por conseguinte, o termômetro que permite julgar as suas relações e o espaço, por excelência, da prosperidade. Se alguém for útil à cidade, estará sendo também a seu governante. Assim, se for bom e generoso com ela, também estará sendo generoso e bom para com seu governante. Fora do corpo da cidade, Creonte não concebe mais nada. O rei reconhece no seu julgamento, *gignóskon* (188), tudo o que está dizendo; sua salvação e a dos seus governados dependem da cidade, *héde estín he sódzousa...*, (189). Essas palavras podem soar como uma grande ironia, visto que é em nome da cidade que os maiores infortúnios o atingirão.

As palavras seguintes de Creonte são dignas de nota, já que expressam certa sabedoria prática. A cidade, que ele apontou como o agente que mantém seu corpo cívico a salvo, também pode ser o espaço no qual as relações de amizade, *toùs philous poioúmetha* (190), podem se concretizar. Tal realidade, porém, só se efetiva se seu governante souber pilotá-la corretamente, *épi pléontes orthés* (189-90). O sentido da linguagem de Creonte é sábio, todavia, sua forma o trai. O discurso de Creonte, nessa *rhêsis*, reverbera mais à frente, quando Hêmon, depois de tentar uma conciliação com o pai, que resultou inútil, retira a máscara do rei dito preocupado com a cidade.

Hêmon fala a seu pai nos seguintes termos:

pai, os deuses dão aos homens a inteligência,
que de todos os bens é o mais elevado.
e eu, mesmo que não fale com razão,
não poderia nem saberia jamais te contestar.
[mas uma visão distinta poderia está correta.]
πάτερ, θεοὶ φύουσιν ἀνθρώποις φρένας,

πάντων ὅσ' ἐστὶ κτημάτων ὑπέρτατον,
 ἐγὼ δ' ὅπως σὺ μὴ λέγεις ὀρθῶς τάδε,
 οὔτ' ἂν δυναίμην μήτ' ἐπισταίμην λέγειν·
 [γένοιτο μέντ' ἂν χιτῆρα καλῶς ἔχον.] (683-87).

Hêmon, que está mais próximo dos cidadãos do que Creonte, adverte o pai de que o pensamento não é único, que outras pessoas podem ter idéias e opiniões diferentes das suas. No seu discurso, a palavra *phrénas* (683), traduzida por inteligência, reforça a idéia de que Creonte está errado ou, ao menos, não tem a sabedoria necessária esperada de todo governante. A peça, como já foi dito, começa e termina com expressões do campo semântico do saber. Hêmon é uma personagem, juntamente com Ismene, que encarna um ideal de sabedoria que os aproxima muito mais do ideal de sabedoria imaginado por Sófocles do que Creonte e Antígone podem preencher. Desse ponto de vista, Hêmon e Ismene devem ocupar, na peça, uma posição mais importante do que meramente a de coadjuvante servindo-se de âncora, para ressaltar a importância de Antígone e Creonte.

A inteligência à qual Hêmon se refere está presente no drama desde sua abertura. Quando Antígone, no verso 43, decide que sozinha dará sepultura a seu irmão, Ismene apela para seu bom senso, sua sabedoria e pede que a irmã “pense”, *phróneson* (49), antes de agir. Ismene enumera uma lista dos acontecimentos que caíram sobre sua família. Ter conhecido todos esses males é uma condição para agir com parcimônia e evitar maiores males. Na sua exposição, Ismene é didática na tentativa de persuadir Antígone a não agir contra o decreto da cidade. Os infortúnios sofridos por Édipo, a morte de Jocasta e a morte dos dois irmãos, num único dia, são ocorrências práticas que permitem a Ismene pensar que o resultado do ato de Antígone será sua perdição, a quarta, numa série de desastres. Antígone, contudo, não dá importância às palavras e advertências de Ismene.

— “Pensa”, *phróneson* (1023), é também a forma com que Tirésias se dirige a Creonte, a fim de persuadi-lo a enterrar o corpo de Polínicês. O profeta alude ao erro como comum a todos os homens, mas, uma vez que se errou, a reparação do erro não é “imprudente”, nem “impróspero”, *áboulos oud’ ánoibos* (1026); ao contrário, o é para aquele que permanece obstinado. Tirésias fala pensando ou refletindo, *phronésas* (1031) no melhor para Creonte. Antes, o profeta havia se referido ao momento crítico, *phrónei* (996) no qual se encontrava o rei, *bebós aû nûn epì xyroû týkhes* (996). O tempo mais oportuno para se pensar é, justamente, o momento em que a sorte se põe sobre o fio da navalha.

A resposta de Creonte ao profeta é áspera, tanto quanto a de Antígone a Ismene. A mesma obstinação que Antígone demonstra para enterrar o irmão, demonstra Creonte em sua decisão de deixar o cadáver de Polínicês insepulto. A sabedoria que aproxima o homem da felicidade se torna, assim, mais distante de ambos. Vale, entretanto, considerar o número de vezes em que Creonte utiliza palavras que designam sabedoria, bom senso, prudência etc. Das quarenta e nove ocorrências da noção, considerado o radical *φρεν/φρον-*, sendo que dois vocábulos dessas ocorrências são enunciados por meio da acepção contrária, *κακόφρονας* (1104) e *δυσφρόνων* (1261), vinte delas são enunciadas por Creonte contra apenas três vezes na fala de Antígone. Isso é totalmente irônico, visto que é a falta de percepção dos sábios preceitos que leva Creonte a ser dilacerado. Além do mais, poder-se-ia pensar que a peça é sobre o fracasso de Creonte, pois ela termina com o abandono da rigidez com que governava e com o seu reconhecimento da complexidade do mundo.

Quando Hêmon entra em cena, suas primeiras palavras dirigidas a Creonte mostram sua filiação e lealdade para com o pai regulando, inclusive, sua conduta pela dele. Ele, ainda, escalona a orientação recebida do pai a qualquer casamento. Creonte recebe as palavras do filho

com alegria e reforça sua obediência, reputando a opinião paterna acima de tudo e, desse modo, solicita que Hêmon despreze Antígone. Diante disso, Hêmon contraria as palavras do pai e lhe diz que a cidade o repugna e lamenta Antígone, pois tendo praticado um glorioso e grande feito, morrerá de forma brutal.

O discurso de Hêmon, contudo, causa desagrado a Creonte e este o acusa de ser escravo de uma mulher. Hêmon, no entanto, está preocupado com seu pai e com os deuses. Sai de cena. O Coro aconselha Creonte a não deixá-lo ir com tanto ódio, mas Creonte é insensível à advertência do Coro. Ele aceita poupar a vida de Ismene, mas sacrificará Antígone. Esta será encerrada viva numa caverna escavada na rocha, sendo alimentada somente o suficiente para que a cidade fuja ao sacrilégio e evite ser contaminada¹²⁸.

Em seguida, o Coro canta um hino dirigido a Eros invencível. Conforme o Coro, ele é o responsável por ter excitado a contenda entre pai e filho. Quando Antígone volta à cena, canta, compartilhando com o Coro um hino lamentoso. O Coro se refere à vida dela de uma maneira muito ambígua, pois os termos com os quais se refere revelam alguém que se encontra vivo entre os mortos. E o que segue é posto na mesma direção dos termos anteriores, mantendo-a na ambivalente fronteira entre a vida e a morte. Nos versos 806-16, Antígone enumera as perdas, ao descer ao Hades, daquilo que em vida ela já não o tem, exceto as lágrimas. Assim, sem himeneu, sem amigos que a lamentem, ela deve deixar a vida. Para ela, o túmulo é também o seu leito nupcial. Através da morte, ela irá ao encontro dos seus, mas vai antes que seu destino seja inteiramente cumprido. Almeja, por conseguinte, que ao chegar ao Hades possa ser bem recebida por seus pais e pelo irmão, pois desses jamais se descuidou, cumprindo os ritos

¹²⁸ A morte impune de alguém pode causar transtorno e contaminação para a cidade. No *Édipo Rei*, Sófocles associa a peste que avassala a cidade com o assassinato de Laios que está impune. Somente a expiação desse crime poderá salvar a cidade do terrível *miasma*. Sobre *miasma*, conferir o estudo interessante de DODDS, E.R. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: University of California Press, 1951, pp.35-40.

sagrados que agradam ao morto e contentam os deuses na sua ânsia pelas oferendas do sacrifício.

O sofrimento de Antígone é comparado aos sofrimentos de Dânae, que foi trancafiada numa espécie de arca de bronze pelo pai, Acrísio, aos de Licurgo, que foi encerrado vivo pelos Edones numa caverna e aos dos filhos de Fineu¹²⁹, que foram cegos e aprisionados vivos pela madrasta Idoteia.

Após o final da canção, entra Tirésias, o adivinho cego, acompanhado de um guia. Ele vem para comunicar a Creonte que sua relação com os deuses está abalada, desde que a poluição foi espalhada pelas aves que se banqueteiavam com carne humana, decorrente do corpo insepulto do filho de Édipo. Ao ouvir as palavras de Tirésias, Creonte o insulta, bradando que ele foi subornado. Tirésias lhe responde que não passará muito tempo e verá alguém, que lhe é muito caro, descer ao Hades. Tudo isto por ter enviado à morte quem ainda era para estar entre os vivos. O que se verá, segundo o profeta, é um cadáver em troca de outros. Em suma, Creonte pagará com a morte da própria família sua ação irrefletida e arrogante. Tirésias sai de cena. Creonte fica apavorado, consulta o Coro e revê suas opiniões e atitudes. O Coro entoia cantos a Dioniso, pedindo pela purificação da cidade.

A concentração do poder nas mãos de Creonte é notória. Hêmon e toda a cidade sabem disso, mas eles, ao mesmo tempo, mantêm reverência, por sabedoria ou por medo, a Creonte

¹²⁹ Ésquilo escreveu uma tragédia sobre *Fineu*. Sobre o tema, tem-se notícia de que Sófocles escreveu duas tragédias: o *Primeiro* e o *Segundo Fineu*, além de *Tympanistai*. Segundo SUTTON, Dana F. *The Lost Sophocles*. Laham, New York, London: University Press of America, 1984. Pp. 104108 e 150-51. Segundo o autor, há evidências de que Sófocles tenha escrito as duas peças sobre *Fineu*, uma sobre a cegueira dos filhos de Fineu e a outra sobre a punição do vidente e sobre seu último resgate das Hárpias pelos Argonautas. Embora não se possa afirmar com segurança qual tema fora tratado em cada uma das peças, pode parecer lógico que o *Primeiro Fineu* tratasse das fases mais antigas da estória, mas as palavras *primeiro* e *segundo*, antes do nome do presumível protagonista, poderiam se referir à ordem em que as duas peças foram compostas, mais do que às suas seqüências narrativas. Fineu é conhecido como o vidente trácio, cego, oprimido pelas Hárpias e salvo por Jasão e pelos Argonautas. Com relação à tragédia *Tympanistai*, o Escoliasta da *Antígone*, 966ss (fraga. 645), diz o seguinte: “Após a morte de Cleópatra, Fineu desposa Idaea, a filha de Dardano, ou, como alguns dizem, Idoteia, a irmã de Cadmo, que Sófocles mencionou em *Tympanistai*”. Apesar de não se saber muita coisa sobre as duas peças, elas, com efeito, parecem ter uma relação entre si.

que, por seu turno, como se viu na *rhêsis* acima mencionada, circunscreve, espacialmente, o lugar no qual se encontra a cidade, confundindo-a com um objeto. Os pronomes ἦδε, ταύτης e τήνδε (189 e 191) demonstram intrinsecamente a visão de Creonte sobre a cidade, bem como sua relação com ela. No contexto, a relação espacial aproxima Creonte da cidade chegando, até mesmo, a se confundir com ela. A cidade salva, mas “esta cidade”, o que implica dizer, esta que está “aqui” comigo, esta cidade que represento e que sou eu mesmo. Isto acontece duas vezes, a primeira vez no verso 189, e a segunda, no verso 191, quando ele alia a prosperidade do Estado à sua forma de governar. “Esta cidade”, *ténd’ pólin* (191) que está comigo, “eu mesmo a prosperarei”, *egò aúxo* (191), com tais leis, diz Creonte, que tem uma relação íntima com a cidade, assim como Antígone a tem com seus familiares. Esta identidade cega a ambos, de modo que cada um passa a atuar sozinho nos limites da jurisprudência que defendem, mas isto não é suficiente para evitar que provoquem um desastre.

O mais dramático da situação é que tais agentes estão ligados por vínculos de parentesco. Aqui, parece, consiste a natureza própria do *páthos* trágico no melhor sentido aristotélico:¹³⁰ o enredo é complexo e melhor estruturado quando o problema trágico se apresenta entre pessoas da mesma família. Trata-se, na tragédia de Sófocles, das complicações familiares.

O compromisso que Creonte tem com a cidade é claramente exposto quando, à chegada do Guarda para lhe informar que enterraram o corpo de Polinice e à sugestão do Coro que tal ação pode ter sido um prodígio dos deuses, ele grita com o Coro, porque não acredita que as divindades possam ter qualquer preocupação com o cadáver, uma vez que ele, quando vivo, propunha atear fogo aos templos, às oferendas e à cidade. Creonte lança essas palavras

¹³⁰ Na visão de Aristóteles, *Poética* (1450b19-22), parricídios, incestos, matricídios, infanticídios e fratricídios são eventos centrais para o enredo das melhores tragédias.

contra o Coro numa expressão bem irônica: *póteron hypertimôntes hos euergéten* (284). Será que os deuses o têm como benfeitor e foi por isto que o honraram e decidiram enterrá-lo? Para Creonte, porém, isso se torna impossível, posto que os deuses não podem honrar alguém que ameaça toda a cidade na sua dimensão religiosa, jurídica etc.

O conflito que se impõe entre Antígone e Creonte guarda, por trás de si, elementos residuais da esfera mítica. A lei humana que regula a nova ordem da cidade colide com a lei divina que Antígone defende. Sófocles encena a tragédia tentando resolver essa antítese e, para isso, emprega artifícios requintados, a fim de conseguir debater uma questão que não mais é tão nova, pois antes Ésquilo, na *Orestéia*, já havia se debruçado sobre o problema. Como bem observa Zak (1995, p.89), as mesmas antinomias entre o masculino e o feminino, o público e o privado, o Estado e a família, os valores olímpicos e os ctônios que estimulam os conflitos entre Agamêmnon e Clitemnestra, Orestes e sua mãe e Apolo e as Erínias, na *Orestéia*, de Ésquilo, também são incorporados por Creonte e Antígone na peça homônima de Sófocles.

A diferença entre os dois autores está na exploração dos erros e na sua retribuição para quem os cometeu. Em Sófocles, o erro reside na “omissão que invisivelmente” (1995, p.90) provoca dano ao bem-estar da cidade. O senso de justiça tanto de Creonte quanto de Antígone, se afinam, o problema é que ambos estão em lados opostos. Como a maioria das personagens sofoclianas, não admitem uma reconciliação. Ambas as personagens reinam sozinhas em suas cidades vazias, como Hêmon expressa a seu pai. Nem Antígone nem Creonte têm preocupação com o julgamento que os outros possam fazer deles. Creonte deseja o reconhecimento da cidade, no entanto, age com relação a todos os seus representantes com arrogância e orgulho. Antígone, por sua vez, não tendo uma posição privilegiada na cidade, pois há tempo a perdera, não teme sua opinião, mas também desrespeita e não aceita que os laços fraternais sejam estabelecidos entre ela e Ismene.

Nisso tudo, resta uma contradição surpreendente, visto que o ato que Antígone empreende é, segundo sua própria justificativa, em nome dos vínculos fraternais. Aparentemente, Antígone apenas parece desejar dar ao irmão morto os rituais comuns ao funeral e, na sua opinião, não atenta contra as leis do Estado como Creonte parece fazer com as leis divinas. À primeira vista, Antígone não parece cometer um ato tão desonroso, como o que comete Creonte. Por esse viés, Creonte pode ser visto como um homem louco e cioso pelo poder. À informação do guarda de que o morto havia sido enterrado, Creonte não hesita em atribuir a culpa aos guardas, acusando-os de terem sido subornados e ameaçando-os de morte (309-310). Creonte não parece odiar Antígone, mas os atos que ela realizou, pois isto representaria sua falta de poder. Quanto a Antígone, ela parece ter desafiado muito mais a pessoa de Creonte do que o Estado. Vem daí a sua intolerância para com o tirano, tio e inimigo e, se isto é mesmo verdade, Creonte não pode perdô-la.

Sem alternativas conciliatórias, Antígone e Creonte encenam dois problemas fundamentais para a discussão do Estado grego - questão que se apresenta em dois planos que se distanciarão e se distinguirão no decorrer da peça: a esfera da cidade e a da religião ou a do humano e a do divino -, Antígone anuncia sua resolução à irmã que agirá contrária à ordem do governante da cidade. Na sua visão, a importância do ato que intenta realizar parece residir numa espécie de reparação da honra familiar, e a negação das exéquias a Polinices é a última ofensa que sua família enfrenta das sucessivas desgraças que já lhe viera. Do lado de Ismene, vem o *medo* de desobedecer às ordens de Creonte, mas esse medo parece vir acompanhado de *sophrosýne*, o que permite manter a ordem e a conservação dos valores que regulam a cidade.

O debate entre as duas irmãs mostra uma Antígone cuja lealdade à família é frágil, porque se torna, rapidamente, rejeição. Às advertências de Ismene, Antígone reage dirigindo-lhe palavras severas, expressas por meio do ódio, *pollòn ekthíon* (86) e *ekhthré...*

ekhthrá...proskeíse (93-94). Ela não cede. E isto se revela em sua recusa, quando insiste em reconhecer que o ódio entre parentes é algo destacado em sua família. Quando ela parece querer ceder, no momento em que revela cuidado para com os irmãos mortos, procurando estabelecer uma equivalência entre ambos, logo se sabe que é mais uma maneira de justificar seu ato; basta atentar para o tratamento que ela dispensa à irmã que ainda está viva. Apesar de sua bondade para com o morto não ser igual à que ela tem para com sua irmã viva, esta, por sua vez, mostra o quanto a ama. Mesmo rejeitada, Ismene demonstra que a ama, ao passo que a timidez de Ismene, que revela sua falta de grandeza, é motivo para que Antígone a despreze.

Antígone não age motivada pelo ódio, não há espaço em seu coração para isso, como ela própria mencionará mais tarde na esticomítia (508-25) com Creonte. Ela define sua propensão para amar por meio do verbo *συμφιλεῖν* (523), amar mutuamente, e sua recusa ao ódio através de *συνέχθειν* (523), odiar igualmente. Ainda que Sófocles tenha feito Antígone com um caráter áspero e um temperamento inflexível, ela atende muito mais às reivindicações da *philia* do que Creonte às reclamações da *pólis*.

Em *Édipo em Colono*, Antígone suplica aos homens do Coro que sejam piedosos e não expulsem Édipo, velho e cego, da terra:

pelo bem mais precioso de tua casa, pranteio-te,
 por teu filho, tua esposa, teus bens, teu deus.
 πρὸς σ' ὅ τι σοι φίλον οἴκοθεν ἄντομαι,
 ἢ τέκνον, ἢ λέχος, ἢ χρέος, ἢ θεός. (250-51).

Ela faz tudo isso como alguém que realiza um dever sagrado; os vocábulos que utiliza são próximos do campo semântico do parentesco, da amizade, e descrevem a vida doméstica: a esposa, o marido, o filho, os bens e o culto à divindade; também no drama homônimo, ela age em favor do sagrado, quando deseja sepultar o irmão. Os dois últimos versos do prólogo proferidos por Ismene põem em relevo um traço da personalidade de Antígone, revelando seu

amor pelos parentes e sua obstinação para agir em favor deles. A palavra *phile* (99) delimita seu raio de atuação.

Antígone solicita a ajuda da irmã para que juntas possam arrostar o decreto do rei. Ismene, porém, recusa-se a ajudá-la e ressalta sua fraqueza feminina; às mulheres, ela argumenta, não convém lutar com homens. Além do mais, Ismene não se oporá à cidade, pois toda a família já morreu e tudo que poderão ganhar com tamanha insensatez é uma ruína ainda maior. Antígone retruca o raciocínio da irmã e diz que Creonte não tem o direito de interferir em suas obrigações familiares, porque o sepultamento de um morto é uma distinção para os deuses. E, por fim, arremata a discussão mensurando o tempo do morto e o tempo do vivo e posiciona-se por agradar ao morto, uma vez que seu tempo é mais longo do que o do vivo. Ismene diz que manterá o ato de Antígone em segredo, mas esta lhe diz que o melhor é proclamá-lo; o silêncio, ao contrário, ser-lhe-ia muito mais detestável. Antígone sai de cena e Ismene, referindo-se à irmã em termos de *philia*, usa uma palavra fundamental para o drama.

Então, se te apraz, vai. Mas saibas uma coisa, que és louca
em ir, mas verdadeiramente amiga com os que amas.
'Αλλ', εἰ δοκεῖ σοι, στείχε· τοῦτο δ' ἴσθ' ὅτι
ἄνους μὲν ἔρχη, τοῖς φίλοις δ' ὀρθῶς φίλη. (.98-9).

Apesar de declarar sua preferência pelos amigos, Antígone não negligencia o risco do ataque inimigo, perigo que ela adverte a Ismene desde sua entrada em cena:

...ou te esqueces de que
os males dos inimigos avançam contra os amigos?
ἢ σε λανθάνει
πρὸς τοὺς φίλους στείχοντα τῶν ἐχθρῶν κακά; (9-10).

A afirmação de Antígone requer uma estratégia de defesa. O mal inimigo que vem sobre elas está personificado na figura de Creonte, que acaba de promulgar o decreto proibitivo

das honras fúnebres de Polínicês. Nos dez versos iniciais, o contexto da ação já está posto, pois as palavras de Antígone não exprimem simpatia ao édito do rei, o que se pode inferir que ele será descumprido. A partir disso, a peça inteira evocará questões de justiça e lei representadas por meio da oposição entre Antígone e Creonte. O antagonismo de ambos, afigurado na relação de $\phi\iota\lambda\iota\alpha$ e de $\acute{\epsilon}\chi\theta\rho\iota\alpha$, traslada para a dimensão do dever para com a *pólis* e com a família.

No âmbito da *pólis*, instituição pública, as relações se estabelecem por meio de convenções reguladas e promulgadas; dentro dessa esfera há, no entanto, a família como uma instituição privada e, poder-se-ia dizer, mais complexa, uma vez que abriga, em seu seio, indivíduos que mantêm entre si uma relação de $\phi\iota\lambda\iota\alpha$, ocasionando, muitas vezes, a parcialidade e a isenção na ação. Em *Antígone*, essas duas esferas se inter-relacionam e se provocam mutuamente.

A grandeza do ato de Antígone reside no amor que ela tem pela família; seus argumentos para enterrar o corpo do irmão são todos em torno do direito da família, o que a favorece e ganha a simpatia do público – porém não se deve esquecer da importância que os atenienses do século V atribuíam ao Estado e certamente Sófocles não desconsidera este fato. É verdade que Creonte age de forma severa, mas também é verdade que ele está respondendo a uma provocação, não menos séria, de sua sobrinha. Diferente de Antígone, cujo ato se baseia no amor pela família, Creonte justifica inteiramente seu procedimento em nome do Estado. Polínicês iria destruir o Estado e para Creonte isto não tem perdão, principalmente para alguém que define seus vínculos de amizade com base na relação política que alguém conserva com a cidade.

Apesar de parecer incorporar o modelo de homem “democrático” do V século, preocupado com as reivindicações do Estado, sua atitude se aproxima do código guerreiro

arcaico, cuja sentença se constitui do “fazer o bem ao amigo e mal ao inimigo”. Creonte tem princípios rígidos e é firme em suas decisões. Para ele,

nunca um inimigo, nem quando morto, será um amigo.
οὔτοι ποθ' οὐχθρός, οὐδ' ὅταν θάνῃ, φίλος (521).

Creonte não tem a sabedoria de Odisseu, de *Ájax*, que diante de Atena demonstra ser piedoso e conhecer a lei que governa qualquer mortal – o conhecimento de que todas as coisas são frágeis -, tampouco tem a grandeza do filho de Laertes, quando este defende o corpo morto de *Ájax* perante os atridas Agamêmnon e Menelau. Pode-se até vislumbrar um retrocesso de *Antígone* na sua teimosia, mas quanto a Creonte, de acordo com as palavras acima reproduzidas, tal recuo é impossível, posto que ele é inflexível em sua resolução de defender o Estado. Creonte, todavia, não é, essencialmente, um vilão. Ele é um homem honesto que percorreu um caminho errado (PETERKIN, 1929, p.269).

Nesse sentido, Webster é mais cuidadoso e, discutindo o pensamento de Sófocles, prolonga-se na análise sobre Zeus e Apolo porque eles são de suprema importância para entender o pensamento sofocliano; mas Webster insere, na esfera do religioso, *Cípris* e *Eros*, estes, embora considerados diferentes daqueles, assumem na peça uma grande importância. Webster chega mesmo a cogitar a possibilidade de que essas duas entidades sejam apenas nomes mitológicos para o poder do amor, ao invés de personalidades (WEBSTER, 1936, p.23).¹³¹ Ao sublinhar o aspecto religioso da obra de Sófocles, questiona-se o determinismo religioso e a livre vontade das personagens tidas como coisas compatíveis. “Eles podem ser dois lados do mesmo ato visto do ponto de vista dos deuses e do ponto de vista dos homens. Do

¹³¹ Na *Antígone*, não somente deuses e homens, mas peixes, animais domésticos e animais selvagens são ditos ser vítimas de *Eros*. A equação da força que compele animais a se igualar com o amor dos deuses e dos homens parece pertencer ao século V e provavelmente vem dos filósofos. *Cípris* e *Eros* podem ser permutados; eles são amor da mesma forma que *Ares* é guerra e *Hefesto* é fogo.

ponto de vista dos deuses, Zeus traz dores e tristeza para os homens; do ponto de vista humano, o homem é livre para agir e é responsável por suas ações”.

O Coro, da *Antígone*, evidencia a responsabilidade humana:

A reverência é digna de respeito,
mas o poder, a quem o detém,
não convém jamais transgredi-lo.
Assim, teu zelo voluntário te destruiu.
σέβειν μὲν εὐσέβειά τις,
κράτος δ', ὅτω κράτος μέλει,
παραβατὸν οὐδαμῶ πέλει,
σὲ δ' αὐτόγνωτος ὄλεσ' ὀργά. (872-75)

O Coro endereça essas palavras a Antígone, porém, elas poderiam ser dirigidas, ao mesmo tempo, às ações posteriores de Creonte. É bem verdade que o Coro ainda não sabe o que acontecerá ao rei, todavia, ele tem consciência de que o respeito às leis e aos deuses é necessário para evitar infortúnios. “A reverência é digna de respeito,” é uma advertência do Coro que servirá tanto a Creonte quanto a Antígone e alude ao fato de terem transgredido leis que os deuses honram. Os deuses glorificam as relações dentro da família e entre a família e seus hóspedes, assim como conferem honras às relações entre o Estado e aqueles que estão vinculados a ele por nascimento ou por pacto e tratado (ADKINS, 1975, p.132).

Desse ponto de vista, o palácio de Édipo abriga uma família irreverente, posto que os relacionamentos dentro do núcleo familiar desrespeitam os deuses. Não é necessário ir buscar no mito as origens da “quebra de contrato” do homem com deus, tampouco é preciso rememorar os crimes de Édipo, basta que se lembre da relação de parentesco entre Etéocles, Polinices, Antígone e Creonte. São consangüíneos e têm vínculos com o Estado, entretanto, desconsideram, justamente, tais relações. Polinices ao atacar Tebas é *asebés*, assim como Antígone o é quando descumpre o decreto do Estado. Creonte também é irreverente, quando permite, transgredindo o elo familiar, que Antígone seja morta encerrada viva numa gruta.

A esticomítia (508-25) entre Antígone e Creonte revela bem suas inabilidades para perceber o erro. Em 511, Antígone diz a Creonte que não é “vergonhoso”, *aiskhrón*, “venerar”, *sébein*, alguém que nasceu do “mesmo útero”, *homosplánkhous*. Creonte retruca, perguntando-lhe se o outro irmão que morreu também não era do mesmo sangue, com o que Antígone concorda. Na visão de Creonte, o tributo que Antígone presta a Polinices é “irreverente”, *dyssebê* (514) aos olhos de Etéocles, pois estaria transpondo a fronteira da veneração ao igualar os dois irmãos.

O párodo de *Antígone* marca o interregno entre a saída da heroína homônima de cena e a entrada de Creonte, isto é, o canto coral se situa no intervalo que separa as duas personagens centrais do drama. O prólogo apresenta Antígone preocupada com os laços de parentesco, como se pode ver na resposta de Antígone a Ismene

sim, (sepultarei) ao meu e ao teu irmão, mesmo que não queiras,
pois não serei convencida a traí-lo
τὸν γοῦν ἐμόν, καὶ τὸν σόν, ἦν σὺ μὴ θέλῃς,
ἀδελφόν· οὐ γὰρ δὴ προδοῦς' ἀλώσομαι (45-6),

enquanto Creonte inicia seu discurso, no primeiro episódio, preocupado com problemas relativos ao poder, *arkhaís* (177), e à cidade, *pólin* (178). A relação antitética de Antígone e Creonte, que parece se estabelecer principalmente em termos político e familiar, resvala para uma questão pessoal para cada um dos lados; não somente da parte de Antígone, mas também como se pode perceber na proeminência do uso da linguagem que Creonte faz para se referir à *pólis*, linguagem que seria mais adequada para se referir ao uso das relações pessoais que seu uso relacionado à *pólis*: *phílon* (187) e *hostis eúnous têide têi pólei*, “quem (for) benevolente a esta cidade” (209).

A ode que divide aspectos peculiares aos dois agentes responsáveis pelo drama não menciona nenhum dos dois; o Coro não deixa entrever qualquer valor de aprovação ou de

desaprovação dos atos de quaisquer uma das duas personagens. Sabe-se, mais ou menos, algumas particularidades de Antígone porque já foi vista no prólogo. Quanto a Creonte, este ainda está sendo esperado.

O público, durante o párodo, não tem elementos suficientes para conhecer suas intenções e seu posicionamento com relação ao edital de Creonte; talvez pudesse ter uma postura com relação ao intento de Antígone, se fosse possível pensar que sua presença no palco o faria ciente do que Antígone termina de dizer o que fará, todavia, nada sobre o sepultamento de Polinices é dito. Não há, pois, nenhum sentimento de simpatia com relação a Antígone ou a Creonte, nas odes corais, quando o Coro canta o que é a sabedoria para o homem; no primeiro momento, a canção coral parece referir-se ao homem em geral.

Após as tentativas de Ismene de convencer Antígone a não agir contra Creonte e, depois de sua retirada e da de Antígone de cena, o Coro entra entoando uma alegre canção de agradecimento pela vitória tebana contra os invasores Argivos. O teor da ode assume um caráter mais pessoal do que cívico. Diferente de outros cantos corais de Sófocles, o Coro não agradece aos deuses pela segurança da *pólis* ou pela retomada da cidade; aliás, a ausência da prece dirigida diretamente aos deuses talvez seja significativa do ponto de vista do espetáculo, não propriamente do ponto de vista textual. Apesar da falta de evocação aos deuses, estes têm uma grande importância na peça, uma vez que o Coro atribui a vitória a eles, permitindo que sejam identificados com homens respeitosos para com os deuses.

A primeira referência dos anciãos é feita à luz do dia, simbolizada na figura do sol. Os raios do sol são responsáveis por lhes trazerem dupla alegria: a luz em si que permite melhor enxergar os eventos recém passados e o triunfo obtido sobre os argivos. As palavras do Coro parecem expressar o alívio de quem passou a noite em espera e que tem seu sofrimento aplacado com o clarão do dia que chega. A impressão que se tem, de acordo com a expressão do

canto coral, é a de que Tebas vê, no dia que amanhece, a mais bela luz que sobre si já resplandeceu, *aktis aeliou, tò kálliston eptapyloi phanén, Thébai tòn protéron pháos* (100-02). Se o Coro está todo o tempo presente na cena, como já mencionado, as suas palavras podem estar se referindo não somente ao contexto da situação de guerra da qual os tebanos saem vitoriosos - o que é motivo de alegria - como também podem estar se reportando à noção de sensatez - o que admitiria pensar que se trata de uma referência tênue ao que Antígone acaba de proferir.

Na tradição grega, o conhecimento é visto como uma espécie de iluminação, ao passo que a escuridão está associada à ignorância. O canto de alegria do Coro expressa bem essa noção. A noite que acaba de partir leva consigo o horror do combate e a morte singular dos dois irmãos, enquanto o dia que chega traz a confirmação de que a cidade foi vitoriosa. É nesse contexto que o Coro celebra o triunfo de Tebas. Se a noite é motivo de preocupação, pois requer mais cuidado e perspicácia para se livrar do perigo, a luz do dia permite pôr em fuga as ameaças e as admoestações. Se contemplar a luz pode conotar o alcance lógico de um fato (TARRANT, 1960, p.181) e nitidez na compreensão dos eventos, o sol, contemplado pelo Coro, é símbolo de conhecimento. O sol traz a luz com o dia e também o discernimento que permite antever a relação conflituosa que poderá se estabelecer no palácio, caso Antígone aja como acabara de anunciar.

O restante da ode descreve a derrota de Polinices, decorrente da participação de Zeus a favor dos tebanos e a retirada dos argivos da cidade. A “presunção”, *kómpous* (127), sendo detestável, é a motivação de Zeus para atingir o chefe argivo Capaneu, assim como foi a de Atena para destruir Ájax, quando este se mostrou imprudente aos conselhos do pai de que vencesse com a lança, mas que os triunfos fossem dos deuses. A isto, Ájax responde com “bazófia”, *hypsikámpos* (766).

O Coro, demonstrando moderação nas palavras e veneração aos deuses, menciona a morte comum dos dois irmãos, mas não indica preferência por nenhum dos dois, tampouco ressalta o heroísmo de Etéocles e a vilania de Polinices, como o público poderia desejar. O problema central da peça, como pode ser inferido desde o prólogo, quando Antígone menciona o decreto de Creonte e sua intenção de descumpri-lo, não é apresentado. Nesse momento, tudo é esquecido. A vitória traz o esquecimento e a hora pode ser a de celebrar o deus Dioniso:

Mas a gloriosa Vitória, sorridente,
 chegou a Tebas de muitos carros,
 esqueçamos as guerras de
 de há pouco,
 Vamos, com danças noturnas,
 aos tempos de todos os deuses.
 Que Tebas vibrando seja
 governada por Baco.
 ἀλλὰ γὰρ ἡ μεγαλόθυμος ἦλθε Νίκη
 τῆ πολυαρμάτων ἀντιχαρεία Θήβα,
 ἐκ μὲν δὴ πολέμων
 τῶν νῦν θέσθε λημοσύναν,
 θεῶν δὲ ναοὺς χοροῖς
 παννύχοις πάντας ἐπέλ-
 θωμεν, ὁ Θήβας δ' ἐλελί-
 χθων Βάκχιος ἄρχοι. (148-54).

Na *rhêsis* (162-210) de Creonte que segue o canto coral, os anciãos, que formam o conjunto de cidadãos, são chamados de *sébontas* (166), por terem sido fiéis ao trono de Laio, a Édipo e aos seus filhos, quando este deixou o trono. Tendo sido leais aos seus senhores no passado, Creonte espera que agora eles possam ser respeitosos a ele também. Creonte equipara sua posição quase à de um deus, pois os laços amistosos que mantêm com os cidadãos decorrem da submissão desses à sua autoridade que ele conserva sob grande ameaça. O *status* da sua posição é ambíguo. Quando está em cena (155-61), o Coro o denomina “o rei da região”, *basileüs khóras* (155). Antes, Antígone lhe imputa a condição de “general”, *strategón* (8), e Ismene lhe faz referência, usando o termo “tirano”, *tyránnon* (60). Há, assim, por parte das

peessoas subjugadas a ele, uma confusão na definição do seu papel de governante. Mesmo para si, esse papel não está totalmente evidente.

Aos anciãos, ele se dirige como rei. No discurso de Creonte, a sentença “sou eu agora o detentor de todos os poderes do trono, devido à proximidade de parentesco com aqueles que morreram” marca o sentido da *rhêsis*, ao mesmo tempo que revela a intenção do novo comandante de como será seu governo. Os cidadãos reconhecem sua régia autoridade. Creonte, então, declara-lhes sua resolução concernente ao patriotismo que identifica Etéocles e à traição simbolizada por Polinices. Ambos terão suas recompensas: o primeiro será honrado com as exéquias fúnebres, enquanto o segundo será desonrado, ficando insepulto. Antes, porém, (162-210) dirigindo-se aos anciãos, Creonte inicia seu discurso programático referindo-se ao restabelecimento da cidade e da sua segurança. É interessante notar, na passagem (162-63)¹³², que a segurança da cidade advém da vontade divina, por meio do decreto de negar sepultura a um dos irmãos, que Creonte irá desconsiderar.

Se sabedoria pressupõe reverência aos deuses, Creonte descumpre tal pressuposto, quando age *quase* se equiparando a um deus, por meio do seu poder. Como, também, pode constatar bem mais adiante, nas palavras do Coro que “reverência” e “poder”, *eusébeia* (872) e *krátos* (873) mantêm, de alguma forma, certa equivalência. Antígone é reverente, porém desafia o Estado, ao passo que Creonte respeita o poder, mas desafia a lei divina, permitindo que alguém que devia ir para o Hades se mantenha sobre a terra e quem deveria estar na terra seja enviado, ainda vivo, para o Hades. Desse modo, Antígone se assemelha a Creonte e vice-versa.

Na *Antígone*, felicidade também está relacionada com a *philia* que as duas personagens centrais mantêm em sentido mais amplo, entre si, e com os seus entes mais queridos. Esta

¹³² “Ανδρες, τὰ μὲν δὴ πόλεος ἀσφαλῶς θεοὶ πολλῶ σάλῳ σείσαντες ἄρθωσαν πάλιν· (162-63).
Senhores! os deuses, após terem agitado com enorme vaga, restabeleceram, com segurança, as coisas da cidade.

relação, por conseguinte, é dissociada de um contexto mais geral por parte de Antígone e de Creonte, favorecendo a ruína dos dois lados. Ambas as personagens estabelecem um conflito irreconciliável. De um lado, Antígone defende os valores do *génos* e garante a manutenção das honras requeridas por costumes tradicionais; por outro lado, Creonte, encarnando o espírito do homem político, coloca-se à frente dos valores da *pólis* como algo completamente superior a qualquer outro princípio. Sófocles, que parece preferir o meio-termo entre esses dois princípios, cria uma tragédia que apresenta, na base do seu conflito, a intransigência de duas pessoas de caráter forte, capazes de morrer ou de ir até o final em nome de seus objetivos. Assim, tem-se Antígone que, não obstante seu senso emotivo de justiça, fundamenta sua felicidade em termos de *phronein* e, no lado oposto, encontra-se Creonte, fundamentando sua ação em termos intelectivos ao lançar o decreto proibitivo. Com isto, ele também está pensando no bem-estar da cidade e inscreve sua ação, igualmente, em termos de *phronein*, enquanto Antígone expressa sua reverência aos deuses.

Antígone é um drama com elevadas preocupações de moralidade política, discussões acerca de formas de governar e, sobretudo, um drama que coloca no centro do palco o conflito estabelecido em termos da religião e da lei, como já mencionado. Ao considerar o seu aspecto legal e religioso, percebe-se o vínculo que se forma entre a canção coral do segundo estásimo (582-625) e o resto do drama. Conseqüentemente, a primeira estrofe (582-92), ao atribuir um qualificativo para quem passa a vida sem que seja atingido pelas desditas, cria um paralelo entre o sagrado e o profano. Somente os deuses conhecem a felicidade, pois somente a eles coube a graça de nascerem imortais e isentos dos sofrimentos que são acumulados para os mortais.

“Felizes”, *eudaímones* (582), claramente, enfatizam duração e segurança. Quem está livre de males é feliz. O mal se refere, neste contexto, àquilo que alguém sofre devido às reviravoltas da sorte. A pessoa que evita uma desgraça pode também ser chamada feliz.

Até o momento em que o Coro faz essa reflexão, Creonte não tinha sofrido nenhum mal; ao contrário de Antígone, que já assistiu à dissolução da sua linhagem e agora enfrenta mais uma vez um terrível mal, Creonte estaria na classe dos homens que poderiam evitar o mal e que por isso seriam chamados de felizes. A idéia de que uma pessoa é feliz se esta consegue escapar do mal que lhe adviria é um refrão comum em poetas como Alcman, Baquilides, Teógnis e no historiador Heródoto. O fragmento 396 de Sófocles também testemunha a felicidade advinda ao homem que fugiu do mal.

No final do segundo episódio (577-81), quando Creonte ordena aos escravos que levem Antígone e Ismene para o interior do palácio, ele tenta reduzi-las a seus papéis de mulheres, em vez de andarem livremente pela cidade como se fossem homens. A resignação das duas moças diante dessa resolução de Creonte o irrita e proclama que até os homens mais valentes procuram fugir quando avistam o Hades a rondar sua vida.

O segundo estásimo, que canta a “perdição”, *átas* (583), de uma casa sobre a qual veio a ira divina, inicia celebrando os homens “felizes”, *eudaímones* (582). O Coro canta: “Felizes são aqueles cuja existência não sentiu o gosto dos males.” Três hipóteses, à primeira vista, podem ser levantadas com relação à afirmação do Coro sobre quem é o homem feliz:

- 1.o homem que já está morto,
- 2.o homem que não existe, porque ainda não nasceu e,
- 3.o homem que não sofreu grandes perdas, que revela piedade, que cumpre os ritos e a lei, segundo a justiça, e é, portanto, um homem prudente.

Seguindo a direção mais comum sobre o papel do Coro, isto é, o de comentador das ações realizadas pelas personagens, poder-se-ia afirmar que prenuncia o porvir, mas em Sófocles o que está por vir é sempre incerto - o que impossibilita fazer qualquer previsão, tampouco estabelecer o título de homem venturoso, se a vida ainda não se cumpriu

completamente. Especulando a partir das três hipóteses mencionadas, Étéocles e Polinices são os únicos que poderiam se considerar felizes, já que estão mortos. Feliz, também, seria a descendência que Antígone não deixará, posto que não contrairá núpcias e, por fim, o homem que não sofreu perdas poderia ser atributo de Creonte, mas ele não preenche os requisitos de homem reverente, cumpridor dos ritos sagrados, basta que se note a sua resposta a Tirésias, quando este menciona a poluição da cidade. Posto que Antígone sofreu a perda de toda sua linhagem, é, portanto, Creonte quem viria a reunir os atributos de homem feliz. A essa altura do drama, ele ainda não sofreu nenhum revés da fortuna. Ao contrário de Creonte, Antígone, sim, descende daqueles que tiveram suas casas arruinadas e o discurso de ἄτη que se impõe dá o tom do estásimo.

No êxodo d'*Antígone*, quando o Mensageiro chega para anunciar a morte de Hêmon faz um breviário da “vida humana”, *anthrópou bíon* (1156). A “sorte”, *týkhe* (1158), “apruma”, *orthoí* (1158) e ela mesma “desapruma”, *katarrépei* (1158), sempre a “felicidade” e a “infelicidade”, *tòn eutykhoûnta tón te dystykhoûnt' aeí* (1159), “e ninguém é adivinho das contingências humanas”, *kai mántis oudeís tón kathestópon brotoís* (1160). Antes de transmitir a notícia da morte do filho de Creonte (1175), o Mensageiro medita sobre o caráter incerto do futuro em um comentário que antecede a catástrofe que sobrevirá no curso da ação.

A impossibilidade de um julgamento unilateral sobre a vida de qualquer homem incapacita o Mensageiro a fixar um termo para a vida. Creonte é um paradigma, sua vida tão digna de inveja, pois salvou a pátria do poder inimigo e a governava prosperamente, “esvaiu-se toda”, *apheítai pánta* (1165). O Mensageiro conclui seu discurso, refletindo acerca do valor dos “prazeres”, *tas hedonás* (1165) e *tèn hedonén* (1171) e da “alegria”, *tò khaírein* (1170). A ruína de Creonte é apresentada não como punição pelo erro público, mas como o exemplo típico da vulnerabilidade humana (GRIFFITY, 2006, p.324).

O prazer e a alegria, que agora estão ausentes da vida de Creonte, são vistos pelo Mensageiro como fontes de felicidade. O homem sem prazer é um “cadáver animado”, *émpsykhon* (1167), cuja esperança se desfez. O prazer aparece como o elemento fundamental e superior às riquezas materiais, pois se a alguém, que vive uma vida opulenta e à maneira real, é subtraída a alegria, todo o restante terá o valor menor que o da “sombra da fumaça”, *kapnou skiás* (1170).

As palavras refletidas pelo Mensageiro são ecos da poesia de Homero e de Píndaro que propagam a incerteza, a instabilidade e a fragilidade da vida como fortes características humanas. Se Sófocles pensa em uma natureza específica para o homem, a especificidade está na sabedoria que se deve conservar e aceitá-la como um princípio que rege o universo - o de que todas as coisas são instáveis. O Mensageiro, a despeito de sua extração social, conhece o princípio e, didaticamente, dá uma lição de temperança. Antes, nos versos 611-14, o Coro já havia estabelecido um princípio análogo:

O que segue, o futuro
e o passado confirmam
esta lei: nada chega
à vida dos mortais sem grande desgraça.
Τό τ'ἔπειτα καὶ τὸ μέλλον
καὶ τὸ πρὶν ἐπαρκέσει
νόμος ὄδ'· οὐδὲν ἔρπει
θνατῶν βιότῳ πάμπολύ γ'ἔκτος ἄτας· (611-14).

A afirmação do Coro parece retirar do horizonte humano a condição da esperança. No entanto, ele está apenas atentando para uma lei eterna dos deuses e para o fato de que se deve ser moderado, que a grandeza está no campo da *áte* e que os homens não devem conceber expectativas que os induzam ao erro. O excesso é perigoso, mas freqüentemente os homens se esquecem disso e cometem *hýbris* e, assim, constroem os deuses a lhes enviarem *áte*, o que provoca a queda e o sentido do sofrimento.

O segundo estásimo (582-625) inteiro canta o que Creonte dramatizará na cena. Nos versos 1271-76, quando Creonte percebe sua queda, ἐν δ' ἐμῷ κάρῃ θεὸς τὸτ' ἄρα τότε με μέγα βάρος ἔπαισεν, (1272-74) e lamenta sua sorte, οἴμοι, (1271), diz que aprendeu, ἔχω μαθὼν δείλαιος (1272), que foi seu próprio desatino que engendrou sua ruína. Os deuses saquearam sua “alegria”, *kharán* (1275).

O último verso proferido por Creonte indica sua compreensão da inflexível lei, à qual o Coro já havia se referido em 612, que traz dilaceração e rouba a alegria aos que bem não a compreenderam. Creonte aprendeu por meio do sofrimento. Nesse instante, começa a acreditar que os deuses punem os crimes, que Antígone pode não estar completamente errada.

Em 331, no final do diálogo entre Creonte e o Guarda, quando o rei permite que o Guarda vá, livremente, este agradece aos deuses a graça de estar vivo. Nesse sentido, χάρις, como objeto do verbo ὀφειλεῖν, “dever reconhecimento”, é a origem da satisfação do Guarda. Um dos sentidos de χάρις é alguma coisa que delicia. No discurso do Mensageiro, a noção é de algo que fundamenta o prazer; no entanto, o que está prestes a acontecer é da ordem do horror, ao passo que na manifestação efusiva do Guarda conserva o sentido de deliciar a vida e por isso agradecer aos deuses. Para o Guarda, o sentimento é de gratidão por Creonte não tê-lo punido, ao passo que no discurso do Mensageiro há a hipótese da alegria. Enquanto um fala em termos de agradecimento, o outro se envergonha pelo presente recebido.

Nas palavras finais do Coro, Sófocles estabelece uma relação direta entre felicidade (1347) e ter bom senso (1347) e “irreverência”, *asepteîn* (1350). O alicerce da felicidade se faz pela sabedoria e pela reverência. Sabedoria prática e reverência são os meios para se atingir a felicidade, mas na Antígone, dada a estatura trágica de Creonte e de Antígone - e Sófocles não os representou como

exemplos de sabedoria ou de reverência, mas por meio da transgressão da medida, *perissótes* - a felicidade, embora um bem desejável, é contingente e inalcançável.

Capítulo V.

Édipo

Em *Édipo Rei*¹³³ (8-13 e 52-3), Sófocles apresenta Édipo como um homem “ilustre”, *kleinós* (8), “sensível” e “compadecido”, *dysálgetos gàr án eíen toiánde mè ou katoiktíron hédran* (12-3), das aflições do povo e, por fim, como um “portador de fortuna”, *týken paréskhes hemín* (52-3), que salva a cidade de Tebas, derrotando a Esfinge. Como recompensa pela empresa, obtém o trono, os esponsais com Jocasta e a gratidão dos tebanos por tê-los livrados do flagelo a que estavam obrigados. O quadro desenhado em torno de Édipo o faz um homem feliz até que a investigação da morte de Laio seja iniciada. Ao se revelar, ao mesmo tempo, filho e esposo de Jocasta e o assassino de Laio, seu pai, Édipo sofre o revés da fortuna. A grandeza do herói dá lugar a uma existência miserável. É assim que Édipo encarna a máxima bem conhecida para Sófocles, segundo a qual a felicidade humana não é durável e que o homem é “nada”, *tò medèn* (1188) e, se obtém um instante de sorte, é para melhor experimentar, em seguida, o amargor da ruína (DAIN, 1968, p.65).

Quando a peça inicia, Édipo, atual rei de Tebas, está no ápice da glória. Além de ocupar o trono da cidade, é amado e respeitado por todos. A seqüência do mito, escolhida por Sófocles para fazer o drama, ilustra exemplarmente a reviravolta da fortuna que permite ao herói passar da felicidade, em que se encontra no começo do drama, para a infelicidade, no final

¹³³ Texto grego de DAIN, Alphonse. *Sophocle II. Ajax, Oedipe Roi. Électre*. Paris: Les Belles Lettres, 1968.

da tragédia (1524-30),¹³⁴ como bem assinala o coro ao cantar como Édipo, o rei poderoso e expedito em enigmas, tornou-se, num único dia, o mais desgraçado dos mortais.

A tragédia da cidade, a peste que a dizima e a esterilidade que atinge a todas as espécies de vida – plantas, animais e homens –, liga-se à tragédia de Édipo que tenta, de novo, salvá-la. Esta ação será o vetor que o conduzirá, progressivamente, à descoberta do seu passado e, conseqüentemente, à revelação de sua verdadeira identidade. Durante muito tempo, Édipo governou sem história, pois recém chegado a Tebas, ao desvendar o enigma, sobe ao trono sem que a cidade saiba sobre seu passado. Enquanto isto foi possível, Édipo manteve-se feliz, admirado e honrado por todos, até que uma nova crise se abatesse sobre a cidade e o governante, que julgava ser filho dos reis de Corinto, descobre-se assassino do próprio pai, esposo da própria mãe e irmão dos seus próprios filhos. Desse modo, como aponta a brilhante

¹³⁴ Nos últimos versos da tragédia, o Coro, apontando para Édipo, relembra os grandes feitos passados do herói, como a decifração do enigma e sua excepcionalidade; no presente, mostra Édipo como alguém que jamais seria digno de inveja pela condição miserável em que caiu. Assim, o Coro encerra o drama alertando o homem para que não se considere feliz antes de saber que chegou o último dia de sua vida e, uma vez chegado o fim, passou sem nenhuma dor. Essa mesma idéia pode ser encontrada, também, nas palavras finais do Coro do *Édipo em Colono*:

mas, já que ditosamente acabou a vida,
abrandai, amigas, esses prantos, pois
ninguém está livre dos males.

ἀλλ' ἐπεὶ ὀλβίως ἔλυ-
σεν τέλος, ὦ φίλαι, βίου,
λήγετε τοῦδ' ἄχου· κακῶν
γὰρ δυσάλωτος οὐδεὶς. (1720-23).

Uma aproximação também pode ser feita com o fragmento 646, do *Tíndaro*, de Sófocles:

Não convém, quando um homem prospera, dizer que sua
fortuna é boa, antes que sua vida tenha se realizado
inteira e completado seu curso.

Num breve esforço, com efeito, e em pouco tempo,
a dádiva de uma má divindade arruína a abundante prosperidade,
quando os deuses decretam as coisas e as transformam.

οὐ χρεὶ ποτ' εὖ πράσσοντος ὀλβίῳσι τύχας
ἀνδρός, πρὶν αὐτῷ παντελῶς ἦδη βίος
διεκπεραθῆ καὶ τελευτήσῃ δρόμον.
ἐν γὰρ βραχεῖ καθεῖλε κώλῳ χρόνῳ
πάμπλουτον ἄλβον δαίμονος κακοῦ δόσις,

ὅταν μεταστῆ καὶ θεοῖς δοκῆ τάδε.

Os versos acima resumem bem o efeito da máxima sofocliana segundo a qual o mortal não pode considerar sua vida afortunada se ainda está vivo. Quanto às informações sobre a peça *Tíndaro* são bem escassas, constam somente de dois fragmentos que pouco informam, mas Sutton (*The Lost Sophocles*. Lanham, New York, London: University Press of America, 1984, p. 151.) diz que devia tratar-se das fortunas, que talvez estivessem em declínio, e da velhice de Tíndaro, esposo de Leda e pai de Clitemnestra, de Helena e dos Dióscuros.

análise de Knox (2003, p.3), “a catástrofe de Édipo é descobrir sua própria identidade; e ele é o primeiro e o último responsável por esta revelação”.

É durante a segunda crise da cidade que o *Édipo Rei* começa. O cerne da história é a resposta dada a Creonte, cunhado de Édipo, pelo oráculo de Delfos, quando Édipo o incubiu de consultá-lo na tentativa de encontrar um remédio para aplacar o mal na cidade. A recomendação do oráculo é que o assassinio do antigo rei seja reparado, uma vez que o criminoso não fora condenado. Esta recomendação lança Édipo à caça dos matadores de Laio visando, com isso, à proteção e ao bem da cidade. Édipo descobre toda a verdade sobre o assassino do rei, mas esta verdade lhe custa o abandono dos privilégios de rei, portanto, dos pré-requisitos que faziam dele um homem capaz de ser chamado feliz.

Antes, porém, da descoberta de toda a verdade, Édipo, diante das evidências, reluta em ceder e vê, nas advertências das pessoas próximas a ele, principalmente Creonte e Tirésias, um complô contra si. Ao contrário do cunhado e do adivinho a quem Édipo imprime desconfiança, a única exceção é o Coro, formado de velhos cidadãos de Tebas (222-23), com o qual Édipo é piedoso e respeitoso.¹³⁵ Por meio desta atitude, Édipo demonstra a importância que dá às instituições políticas da cidade em detrimento dos laços familiares, os quais, sem saber, já havia muito se romperam. A peça põe em confronto três instituições: a política, a familiar e a religiosa. Édipo, por sua vez, desrespeita os vínculos da família e da religião; à primeira, matando o pai, desposando a mãe, além da quebra de aliança com Creonte; quanto à segunda, desrespeita e maltrata Tirésias, representante divino. A quebra das duas reverbera no rompimento da terceira, a política, que é o principal motivo da sua queda.

¹³⁵ A forma de tratamento que Jocasta lhe dá também denuncia isso. Quando se dirige ao Coro, demonstra-lhes deferência, chamando-os de “príncipes do país” (911), pois são velhos muito honrados na cidade (1223).

O respeito com que Édipo trata os velhos do coro é o mesmo dispensado, na primeira cena, ao velho sacerdote, porta-voz da comunidade tebana. Quando Édipo vem à cena, na abertura do drama, encontra vários suplicantes, jovens e adultos, guiados por um sacerdote de mais idade, que estão dispersos pelas escadarias do palácio. Numa longa *rhêsis*, o sacerdote de Zeus desenha o quadro desolador em que a cidade se encontra: as colheitas são minguadas e as mulheres não mais geram. Após descrever a situação crítica da cidade, faz o elogio de quem irá suplicar, lembrando o que Édipo significa para os tebanos: não é como um deus, mas sim, como o primeiro dos homens que Édipo é visto pelos seus súditos. O sacerdote suplica, enfim, que Édipo encontre uma forma de salvar a cidade. Aterrorizados e acossados por tal situação, os suplicantes vieram a Édipo, a fim de que possa salvá-los uma vez mais, pois sua vitória sobre a Esfinge mostrou que tinha habilidade - essa entendida como *sophía* - mais do que qualquer outro homem. Édipo, de fato, se mostra “hábil”, *sophós*, e interessado em solucionar os problemas do Estado. Antes mesmo que alguém o procurasse, como um bom governante que se preocupa com seus governados, já havia enviado Creonte a Delfos, para que tomasse conhecimento, a partir da resposta do deus, sobre o que deveriam fazer para livrar os tebanos dos infortúnios que atingem a cidade.

Quando Creonte chega de Delfos, trazendo notícias alvissareiras, e hesita em anunciá-las perante todo o povo, Édipo dá prova do seu respeito e zelo pelos seus governados. Mostra-se um homem de sabedoria prática. Édipo pede, pois, que Creonte fale diante de todos e anuncie as palavras do oráculo. Este menciona o banimento ou a morte do homem que assassinou Laio, o antigo rei de Tebas, pois é a morte não vingada do rei a causa principal do infortúnio da cidade. Nesse momento, Édipo deseja saber mais informações sobre o assassinato de Laio e lhe é dito que o rei fora morto por um bando de salteadores e que um único homem da comitiva real havia escapado.

Pensando tratar-se de uma conspiração política, sabe que uma diligência completa seria impossível, dado a devastação que a Esfinge causara. Assim, declara que ele próprio investigará a questão, pois teme que o homem que tramou a morte de Laio possa também desejar a sua. Assegura aos suplicantes que fará tudo para libertá-los da peste que dizima a cidade. À medida que o enredo avança, Édipo mostra, sem dúvida, ser um bom rei, preocupado com os problemas dos seus súditos. Mas parece que a decisão de investigar o assassinato não é apenas para atender o interesse da cidade ou do deus, mas também o seu próprio interesse, uma vez que para ele poderá ser uma vítima dos mesmos criminosos que assassinaram Laio.

Ainda que aja movido por interesses pessoais, Édipo, mais uma vez, dá prova da sua disposição em ajudar a cidade. Saber a verdade sobre quem é o matador de Laio é, para Édipo, uma questão relevante, inclusive, para a manutenção do seu poder. Como bem nota Marshall (2000, p.48), referindo-se ao *Édipo Tirano*, conforme sua interpretação e tradução do termo, “no encadeamento dramático desta tragédia, construído em torno do eixo temático do saber, da verdade e do poder [...], o saber do protagonista é qualificado, solicitado e questionado em variados níveis e situações, sempre relacionados ao exercício do poder.” No prólogo, o caráter de Édipo é considerado, o soberano revela todo o seu poder; entretanto, não o faz com arrogância, pelo contrário, mostra-se cômico de suas régias obrigações, falando com dignidade e confiança aos seus súditos. Por meio dos antecedentes históricos da lenda de Édipo, o público sabe que seu poder é frágil e seu saber se equipara à ignorância, podendo trazer terríveis atrocidades; e como a própria história de Édipo confirmará, no episódio final, quando a voz harmoniosa do coro cantará a queda do mais ilustre e nobre dos homens de Tebas.

No párodo (151-215), o Coro, informado do retorno de Creonte, entra em cena, a fim de saber as novidades trazidas de Delfos. Com relação ao conteúdo da resposta do oráculo e às exigências de Apolo, o Coro executa uma canção que mistura angústia e esperança, exortando

os deuses Atena, Ártemis e Apolo para que venham em favor de Tebas e, em seguida, Zeus, Apolo e Dioniso para que venham em seu próprio auxílio. Como o sacerdote, no prólogo, o Coro evoca os males pelos quais Tebas está passando. Enquanto o coro está proferindo as palavras finais, Édipo sai do palácio. Ele ouviu as palavras de súplicas do coro e faz uma proclamação oficial destinada a todos os habitantes de Tebas. Numa *rhêsis* (216-75) bastante longa, o rei dá instruções de como o responsável pela morte de Laio deve ser: os que sabem devem denunciar o culpado, este será anistiado se se denunciar; promete, ainda, uma recompensa a quem denunciar o culpado. Caso contrário, o castigo será pesado. E, assim, profere imprecções contra o assassino que deve ser banido de tudo, conforme desejava o oráculo.

A ironia trágica predomina na proclamação que Édipo faz, pois tais palavras aplicar-se-ão à sua própria pessoa. O desconhecimento do passado leva Édipo à ruína, o que faz de Édipo, com relação às outras personagens de Sófocles, o representante primeiro da sua arte, cuja técnica consiste em produzir, a partir de um centro humano (REINHARDT, 1971, p.99), as questões secundárias do drama. Édipo, posto no centro do drama, é o agente que, a um só tempo, reúne duas categorias opostas, pois o dia apagará o que a noite revelará. O conflito inteiro da peça se estabelece neste binômio que, na verdade, se estabelece na unidade, que é a figura do próprio Édipo. Todas as suas atitudes e decisões reverberam em si mesmo, todas as suas indicações para a solução dos problemas da cidade são irônicas.

A ironia, entretanto, não se presentifica apenas na personagem de Édipo, e é, muitas vezes, o motivo de alegria e de esperança para as personagens. A prece de Jocasta (911-23), por exemplo, feita a Apolo que antecede a chegada do Mensageiro, apesar da ironia predominante na cena e no que está a ponto de acontecer, traz alegria e alívio para as angústias de Jocasta. Esta cena tem seu paralelo com o momento em que Clitemnestra, em *Electra*, recebe a notícia

da morte de Orestes. Tanto Jocasta quanto Clitemnestra recebem a notícia com alegria, apesar das duas serem vítimas da ironia trágica. As duas rainhas saem do palácio, a fim de fazer uma prece aos deuses. Jocasta está preocupada com o marido, ao passo que o desassossego de Clitemnestra é consigo e as preces endereçadas a Apolo têm como objetivo sua própria proteção.

A chegada do mensageiro e seu anúncio da morte de Políbio, rei de Corinto, é a razão do contentamento de Jocasta. Ora, se Políbio, suposto pai de Édipo, está morto, Édipo não o matou, portanto, está livre do peso do oráculo; todavia, a alegria logo se revelará ilusória, porque a identidade do morto é falsa. Quem Jocasta pensava ser o verdadeiro pai de Édipo é, na verdade, o pai adotivo, segundo informa o mensageiro. Jocasta toma consciência da gravidade dos fatos e a cena, que antes era de alegria, muda. Enlutada desse momento em diante, Jocasta sai, silenciosamente, para morrer.

A tomada de consciência, agora em um nível maior, atinge Édipo. Aristóteles (*Poética*, 11,1452^a24-26) assinala nessa tomada de consciência a combinação da peripécia e do reconhecimento, assim, em *Édipo Rei*:

o mensageiro chega para alegrar Édipo e livrá-lo do temor que diz respeito à sua mãe, mas, tendo mostrado quem ele era, produziu o efeito contrário.

Em seguida, o filósofo define o reconhecimento como a passagem da ignorância para o conhecimento que pode levar as pessoas a passarem do ódio para a amizade, ou o contrário disso, ou da felicidade para a infelicidade. O anúncio do mensageiro de Corinto, notificando a morte de Políbio, é o que desencadeia a alegria de Jocasta e a de Édipo ao acreditar que a profecia do oráculo, segundo a qual mataria o próprio pai, não foi realizada. Após a cena de alegria, a preocupação volta, mais uma vez, a cercar Édipo, pois o oráculo também prevê que desposará a própria mãe. Para afastá-lo dessa perturbação, o Mensageiro, na segunda parte da

informação, revela que Édipo não é o filho de Políbio e de Mérope, mas que lhe salvou a vida recolhendo-o, no Citerão, após recebê-lo de um pastor de Laio.

Assim, como diz Aristóteles sobre a peripécia, o mensageiro traz uma dupla informação na qual a primeira parte porta alegria e a segunda, grande surpresa. Tal contingência revela bem a vulnerabilidade das coisas e o pensamento de Sófocles sobre a efemeridade da vida. Todas essas digressões sobre a falibilidade humana ganham relevo, quando são encarnadas na figura de um herói que sofre, efetivamente, suas conseqüências. Deve-se considerar, por exemplo, o movimento de descendência quando, no *Édipo Rei*, Édipo descobre a verdade e cai, e o movimento ascendente, no *Édipo em Colono*, simbolizado no benefício que causará à cidade que abrigar o seu túmulo e sua morte misteriosa no bosque sagrado das Eumênides.

Se em *Édipo Rei* se assiste ao declínio de Édipo, é em *Édipo em Colono* que sua imagem será reabilitada, e sua fama viajará por muitos lugares, onde todos saberão quem é Édipo, como diz o Coro nos versos 305-6. A morte de Édipo fará com que o herói sofocliano proteja os atenienses contra os tebanos que lutaram ao lado dos espartanos na guerra do Peloponeso. Édipo se torna, assim, o herói protetor do lugar que o recebeu para morrer e o enterrou. Isso lembra a figura de Euristeu nos *Heráclidas* de Eurípides que, após a morte, de acordo com o oráculo de Lóxias, seu corpo será sepultado junto ao altar da deusa Atena e será um amigo da cidade, um participante dos seus direitos e um salvador para os filhos de Hércules.

A morte, que para os heróis sofoclianos, pode vir a ser o lenitivo, no caso de uma vida cheia de calamidades, e, por isso, o mais próximo da felicidade, tem em *Édipo em Colono* seu símbolo máximo. Em *Antígone*, a heroína homônima diz para Creonte que a morte lhe é um “benefício”, *kérdos* (462 e 464); n’*As Traquínias*, o triunfo de Hércules ou a sua derrota, como prevê o oráculo, vincula-se à vida de Dejanira. Ela se apavora com a idéia de ficar privada

daquele que ela diz ser o melhor dos mortais. Desse modo, ao saber o que acontecera ao marido, opta pela própria morte.

A difícil decisão de morrer soa, nas peças mencionadas acima, quase como um símbolo da *areté* de seus protagonistas e não fazê-la é abdicar da sua natureza heróica, conforme Ajax suplica a Zeus que lhe conceda a morte dos seus inimigos Odisseu e os atidas e, por fim, sua própria morte, pois de nada lhe servirá uma vida longa, se essa é vivida em meio a desgraças.¹³⁶ Para todas as personagens, a opção pela morte vem após a reflexão sobre as condições desfavoráveis da vida, a perda completa do valor da existência ou a desonra sofrida por não ter agido com o decoro necessário a um herói. Em *Édipo em Colono*, a morte vem para o herói após os infortúnios vividos durante grande parte da vida do herói; não se trata de uma súplica à morte, no momento em que o herói está em grandes apuros. Geralmente, o pedido para morrer acontece imediatamente após uma reflexão particularizada, que concerne à situação na qual o herói está envolvido, seguida de outra mais geral acerca da impossibilidade de qualquer homem se pronunciar feliz. É o que Ajax, por exemplo, reflete sobre o que importa ao homem de nobre nascimento, quando diz à esposa Tecmessa:

Mas o viver bem ou o morrer bem
 é o que convém ao homem nobre (...)
 ἀλλ' ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι
 τὸν εὐγενῆ χρή (...) (479-80)

O contexto dos versos acima é o da recuperação do senso pelo herói Ajax que, envergonhado pela recente ação da qual é o protagonista, pergunta-se se é possível seguir vivendo com a desonra de ter confundido os animais com seus inimigos, quando da sua crise de loucura. Viver e morrer, que são verbos de oposição, assumem, nas palavras de Ajax, certa

¹³⁶ Cf. SÓFOCLES. *Ajax* (473-74): αἰσχρὸν γὰρ ἄνδρα τοῦ μακροῦ χρῆζειν βίου, κακοῖσιν ὅστις μηδὲν ἐξαλλάσσειται.
 É vergonhoso, pois, que um homem deseje uma vida longa, ele que não se afasta dos males.

equivalência e abrem para o herói o horizonte do suicídio. Convém ao homem nobre - categoria na qual Ajax se inclui - viver uma bela vida, instância da qual Ajax se afasta pela perda da razão. Resta-lhe, por conseguinte, morrer uma bela morte, condição plausível e conveniente a quem se encontra em meio ao infortúnio. Com isso, Ajax lança uma afirmação de caráter universal, pois o homem deve viver ou morrer belamente, mas ao mesmo tempo ele a particulariza, quando estratifica o tipo de classe a que pertence o homem que deve viver ou morrer: trata-se do “homem nobre”, *tòn eugenê*, categoria da qual ele faz parte. Nesse sentido, a vida, *per si*, não é um bem valoroso, mas é o ideal de uma boa vida que está em questão. Aqui, não se pode esquecer de que Ajax é um herói cujo código guerreiro arcaico é demasiado sólido, portanto, a glória e o reconhecimento dos seus pares lhe são importantes: a boa vida seria decorrente disso, mas, uma vez que a insanidade o degradou e o levou à terrível perdição, a morte é o melhor alívio.

Ajax, como se viu, está inscrito numa instituição em que o código de excelência é radical; assim, a discussão sobre a morte de Ajax, na segunda parte do seu drama, é essencial no sentido de recuperação da sua *areté*. Se ele perdeu o reconhecimento público quando, ensandecido, investiu sobre os animais, pensando tratar-se dos atridas, segundo sua própria lei o herói deve morrer, a fim de que possa ser novamente conhecido pela comunidade. Isso somente será possível por meio de uma “morte bela ou “de um morrer belamente”, *kalôs tethnekénai*. Mas somente a morte não é o suficiente para reaver sua *areté*, o herói somente a reaverá, como muito bem observou Butaye (1964, pp.344-5), se o seu corpo não se tornar alimento de aves de rapina. Caso contrário, ele não só não recuperaria sua *areté*, mas ainda sua morte seria vista como ultrajante.

Mas a segunda parte da peça, que trata do enterro de Ajax, será justamente para reabilitar sua *areté*. Tudo isso pode ser visto por meio das palavras de Odisseu, a quem Ajax

tem como seu maior inimigo, que reconhece a grandeza e a *areté* do herói e a proclama várias vezes. Na cena final (1413ss), Teucro conclama os amigos a prestarem as honras ao mais valente dos guerreiros e conclui dizendo que entre os mortais ainda não apareceu ninguém igual a ele. A morte aparece em simetria com a vida, podendo ser pensada como um dos meios para se livrar dos sofrimentos, bem como o meio da obtenção da felicidade. A morte, que se apresenta como a solução para o ato desatinado e vergonhoso de Ajax, também se apresenta como um bem para Édipo, em *Édipo em Colono*. Vista como a segunda parte da trajetória de Édipo, sendo a descoberta da sua identidade, em *Édipo Rei*, sua primeira parte, a retirada de Édipo de Tebas, seu exílio e sua morte em Colono coroam a trajetória de um herói que encarna a figura da falibilidade do que é o próprio do humano. Como este trabalho parte justamente da idéia de que o conhecimento associado a certo tipo de sabedoria prática é uma das fontes de felicidade, infere-se, por conseguinte, que Édipo encarnaria, dentre as personagens sofocianas, o modelo de homem que mais facilmente lograria uma boa vida e, assim, seria considerado um homem feliz, sendo seu fim, em *Édipo em Colono*, o emblema dessa felicidade.

Em *Édipo Rei* é interessante atentar para a resposta do enigma, o mais decisivo e fundamental que Édipo soluciona. O enigma pergunta sobre o que anda com quatro pés, com dois e três. O homem é a resposta à pergunta, a consciência do homem de sua essência única. Mas Édipo, o herói sofociano, encontra-se cindido e alijado das suas origens e da sua real identidade desde seu nascimento, o que o torna desconhecedor de parte da sua identidade, deixando aos outros, Jocasta, o pastor, Tirésias, o mensageiro e os seus pais postiços, parte da verdade que ele desconhece.

Apesar de o enigma não ser citado na peça, fazendo-lhe apenas referências, ele termina por ser importante, uma vez que é por ter decifrado o primeiro enigma que Édipo terá que fazê-lo uma segunda vez mais.

Uma das questões da peça, quiçá até a mais importante, diz respeito ao saber que envolve a identidade de Édipo. Por duas vezes, o saber é definidor dos rumos que a vida de Édipo seguirá, no primeiro momento, quando o herói desvenda o enigma da esfinge, o conhecimento o eleva ao posto de rei, e, num segundo momento, o derruba. Nisso tudo reside uma grande ironia pois, ao solucionar o primeiro enigma, Édipo salva a cidade e, se resolver o segundo, salvará a cidade uma vez mais; no final, entretanto, Édipo percebe que a cidade necessita livrar-se do seu próprio governante, que é quem a está contaminando, por causa da morte de Laio. Quem ele salvou, portanto, será o agente que o destruirá. A despeito da queda, Édipo pode ser visto como um reabilitador de cidades, como se verá no *Édipo em Colono*.

Contra a Esfinge, afirma Scodel (1984, p.64), tudo que necessitava ser feito era que Édipo tivesse coragem e inteligência. Édipo, com efeito, confia na inteligência, como se pode observar por suas palavras dirigidas a Creonte:

Qual? Saber um único detalhe pode nos levar a muitos,
Τὸ ποῖον; "Ἐν γὰρ πόλλ' ἄν ἐξεύροι μαθεῖν, (120)

O traço marcante de racionalidade que verbos do campo semântico de “aprender”, *matheîn*, implicam é recorrente no drama. O próprio enredo, que se constitui da investigação de um assassinato e paralelamente da procura da identidade, fornece indícios de uma tragédia do saber, depois que se aprendeu, o que é motivo constante de outros dramas sofocianos. Sabedoria é, pois, fundamental no drama de Sófocles. Mas tal sabedoria se efetiva somente após a queda do herói. É mediante a queda que vem à luz a reflexão sobre o como ou o porquê da ação ter se efetuado. É quando não há mais como evitar, porque tudo já aconteceu, que a sabedoria surge como um meio possível de se efetivar uma catástrofe.

O Édipo da cena de abertura é poderoso, racional e otimista (WALDOCK, 1951, p.144).¹³⁷ Como assinala Scodel (1984, p.64), ele incorpora tudo o que os atenienses do V século gostavam de pensar que eram. Em *Sophocles and Pericles*, Ehrenberg (1954, pp.141s) levanta a tese de que os dramas *Édipo Rei* e *Antígone* apontam para uma crítica à racionalidade de Péricles, embora o autor tente, o quanto pode, evitar comparações de personagens com pessoas da vida real de Atenas. Alguns pontos do trabalho de Ehrenberg são importantes destacar como, por exemplo, sua discussão sobre as leis não escritas e a inscrição dessas na visão do poeta e do político. Para o poeta, as leis não escritas têm um caráter eterno e universal que, por vontade divina, regem o mundo e a humanidade, mas que, do ponto de vista político, são vistas como regras gerais do comportamento social. Tais leis são fixadas por uma tradição ou convenção humana, típica, se não simplesmente restrita, de Atenas.

Se as conclusões de Ehrenberg puderem ser aplicadas a Édipo, poder-se-ia dizer que no *Édipo Rei*, Sófocles cria uma personagem que age num espaço que a revela, ao mesmo tempo, oponente e vítima dos poderes dos deuses; o mesmo acontece com Creonte, em *Antígone*. O peso das leis não escritas, assim como o do oráculo nas duas tragédias, não parece ser o mais importante. Ora, uma vez que o desastre trágico é inevitável, porque a própria vida é trágica, como aponta Ehrenberg, pouca diferença faz se o desastre vem sobre o homem de uma mente estreita e presunçosa ou sobre a cegueira auto-confiante de um grande gênio.

Talvez Édipo tenha falhado ao contar demasiado com a razão do seu próprio intelecto, ignorando, por conseguinte, a “sabedoria”, *phrónesis*, espécie de saber prático que conta com a vontade dos deuses. O mal de Édipo,¹³⁸ embora na primeira parte da peça ele seja reverente,

¹³⁷ Waldock considera Édipo uma personagem brava, enérgica, engenhosa, confiante e impetuosa, mas desconhece sua natureza reflexiva e, inclusive, estranha o fato de ele ter desvendado o enigma da Esfinge.

¹³⁸ No prólogo do drama, Édipo acalma as dores dos suplicantes, dizendo que fará tudo que for possível e estiver ao seu alcance em nome da cidade. Vê-se, aí, um Édipo piedoso, capaz de incluir na sua má sorte ou na sua boa sorte

bem como o de Creonte, em *Antígone*, é se identificar demais com o Estado e não reconhecer qualquer outra coisa importante fora dessa esfera. Édipo se dilacera em nome da salvação e da proteção da cidade, assim como Creonte o faz em defesa dos templos e para dar exemplo aos cidadãos de como se deve governar uma cidade.

Quando o sacerdote de Zeus se dirige a Édipo, ele lhe pede que a “fortuna”, *týkhen* (52), que antes Édipo havia trazido para a cidade, seja outra vez devolvida a Tebas. O pedido do sacerdote logo se revelará irônico, quando Creonte chega da consulta que fora fazer ao oráculo de Delfos. Antes, porém, as palavras do sacerdote apenas demonstram como até mesmo a vida das cidades está sujeita aos golpes da fortuna. Nesse ponto, tem-se a primeira advertência a Édipo sobre o destino efêmero e descontínuo das coisas: talvez, ele pudesse pensar, como Heródoto, na sua exposição no prólogo das *Histórias*, que da mesma forma que as cidades correm o risco de cair (é essa a solicitação do sacerdote), a vida dos homens também corre o mesmo risco. Mas, tanto quanto o discurso do sacerdote sugere uma advertência ao caráter instável da fortuna, também revela o desejo de permanência e manutenção da boa sorte.

A partir do quadro de infelicidade no qual a cidade caiu, como descrito pelo sacerdote, é possível imaginar o quadro de felicidade no qual a cidade se encontrava. Édipo é o homem poderoso, dono da terra sobre a qual governa, mas seu poder está ameaçado se não houver uma providência concernente ao horror que ora atinge a cidade. Mais ainda, Édipo corre o risco de perder os bens e as qualidades que podem fazer dele um homem feliz. Governar sobre homens e ter sua admiração e respeito são partes da composição que permite, segundo a tradição, atribuir o epíteto de feliz a alguém. Os dois versos finais do discurso do sacerdote, nos quais ele se refere à inutilidade de uma torre ou de uma nau que não tenha quem a defenda ou quem a pilote,

com a cidade a participação divina. Mas no momento em que ele parece ter que decidir entre o político e o religioso, demonstra sua essência predominantemente intelectual e sua vontade política aparece.

parecem advertir Édipo de que poder e admiração são transitórios, que é preciso se preocupar com o fator da sorte em todos os casos. É digno de nota, pois, a cena seguinte, na qual Édipo espera Creonte e esse entra imediatamente trazendo notícias do oráculo de Delfos. Há um clima de suspense nessa chegada e a exortação que Édipo faz é a do desejo de que Creonte porte alguma boa notícia, porque disso depende o destino da cidade. A participação da sorte enviada por um deus marca um papel importante para definir uma situação de sucesso, verdade que se faz realidade desde os poemas homéricos.

Creonte traz uma notícia favorável da consulta ao oráculo. “Boa”, *esthlén* (87), é a palavra que ele usa para responder à indagação de Édipo e para designar o conteúdo da notícia que traz consigo. Em seguida, conclui dizendo que mesmo os males podem se transformar em algo proveitoso, desde que tomem uma boa direção. Da parte de Creonte, a afirmativa parece precipitada, posto que ele não conhece ainda quem é o assassino de Laio e que a descoberta depende de um golpe da sorte. Vale a pena perceber a repetição da raiz τυχ- nas palavras τύχοι (87) e εὐτυχεῖν (88) nos dois versos que constituem a fala de Creonte.

Apesar da pressa em explicitar para o cunhado o teor do oráculo, Creonte parece entender que as notícias somente serão boas se as ações forem bem conduzidas, mas também compreende que a boa ação, sozinha, não garante fortuna, porque depende do favor e da gratidão divina. À medida que o drama se desenvolve, constata-se que o movimento previsto por Creonte, partindo-se do bem para se chegar à felicidade, dá-se justamente pelo contrário. Consoante Cuny (2007, p.247), a lição do *Édipo Rei* “é [...] que a felicidade humana é frágil e exposta à reviravolta da fortuna”, paradigma enunciado por Creonte por meio do jogo semântico da *tykhe* que potencializa a fortuna, é evidente, mas que não é garantia de sua obtenção. Com relação à expiação dos males da cidade, não se sabe, por exemplo, se a cidade voltou à normalidade, depois da expulsão de Édipo, pois os sofrimentos se colocam em primeiro plano.

Édipo, ao tomar conhecimento do que o oráculo dissera a Creonte, trata logo de saber mais informações sobre a morte de Laio e se compromete a solucionar o crime, deixando-o manifesto. “Eu esclarecerei”, *egò phanô* (132), é a forma que ele utiliza para se dirigir a Creonte. Observa-se, nessa cena, novamente, a figura de um governante preocupado com seus súditos. Emerge, então, um Édipo justo, aliado do seu povo, que honra sua *pólis* e as leis divinas (135-136), mesmo que tal decisão seja uma tentativa de defender-se a si mesmo (140-141). Apesar disso, é um governante que dá esperanças aos seus governados, que os escuta e sabe que o corpo político da cidade somente triunfará e sua “fortuna”, *eutykheis* (145), dependerá da vontade divina, pois mesmo que Édipo faça tudo o que seja da sua alçada, o triunfo ou a queda decorrerá da participação do deus.

O Coro de *Édipo Rei* é formado por cidadãos proeminentes de Tebas.¹³⁹ No párodo, a primeira impressão que o Coro dá de si mesmo é a de alguém bastante preocupado com as incertezas das coisas. Em suas primeiras palavras, questionam a natureza da resposta oracular, ao expressarem certo temor e nenhuma esperança. As menções feitas ao oráculo parecem apenas conter o desejo de conhecimento, a fim de que seja diminuída sua apreensão e sua própria ignorância sobre o que acontece com a cidade.

Dirigindo uma oração diretamente a Zeus, o Coro parece acreditar que o oráculo é a voz de Apolo que exprime a palavra de Zeus, além de dizer que reverencia e conta com o poder dos deuses, algo que demonstra, de imediato, o princípio de certa sabedoria norteando sua vida, pois através da reverência, manifesta a importância da religião em sua vida e expõe sua preocupação com a segurança da cidade e com o bem-estar de todos os cidadãos. Vale observar

¹³⁹ No final do prólogo, quando Édipo dispersa os suplicantes e convoca uma assembléia, refere-se a algo como reunir o povo de Cadmo (144), o grupo convocado que entra em cena é o Coro, que permite pensar que eles são os representantes de todos os tebanos. Desse modo, desde o início, tem-se a ciência de qual é o seu estatuto na cidade.

que a prece solene que ele faz é dirigida a deuses representantes da cidade, como Ártemis (160), que tem seu trono na *ágora*, e Baco, o deus epônimo da região (210).

A praga que tudo dizima não afeta apenas parte da cidade, mas o seu conjunto inteiro. Nenhuma súplica é pessoal, mas se inscreve dentro de uma coletividade que busca salvar não apenas suas riquezas, seu *oikos*, mas todo o corpo político da cidade, incluindo, nessa esfera, os deuses, que são os protetores da cidade como Ártemis e Baco. O Coro se mostra, assim, extremamente devoto à cidade e respeitoso para com os deuses. Eles suplicam pela cidade e pelos seus mortos, mas não se esquecem de venerar os deuses e de reconhecer seu poder a todo instante.

A súplica do Coro é o elo do párodo com o primeiro episódio do drama. Quando o Coro termina sua prece, Édipo, que já devia estar em cena, para que pudesse ouvir as últimas palavras; fala não como um soberano, mas muito mais como um cidadão dentre os demais cidadãos. E, nesse instante, Édipo anuncia seu decreto, não como o faz Creonte, em *Antígone*, com ameaças físicas, mas em termos de maldição. Quando Édipo fala aos cidadãos, ele se inclui como se fosse um deles; Creonte, ao contrário, insiste em mostrar toda sua força e poder real, o que faz com que se tenha muito mais simpatia por aquele do que por este. As solicitações que Édipo faz aos seus súditos estão de acordo com os deveres cívicos que são pertinentes a qualquer um dos cidadãos, isto é, a proteção e a salvação da cidade. Do ponto de vista prático, Édipo sabe bem conduzir o diálogo que mantém, primeiro, com os suplicantes, depois com o Coro, como os representantes do povo. A partir dessa perspectiva, a característica da conversa entre Édipo e o Coro reside na figura de um governante aflito com os problemas da cidade e seus governados não menos preocupados com os rumos que a cidade e suas vidas deverão tomar.

A cena seguinte não contraria essa perspectiva, pois o diálogo entre Édipo e o Corifeu segue em bons termos. Édipo se mostra, em toda a cena, alguém interessado no que seu subordinado tem a lhe dizer, mesmo que seja necessária a contestação, ele a fará de forma sempre gentil e sem imposição da força, como se pode ver pela impugnação que ele faz às palavras do Corifeu, quando esse sugere que seria próprio de Febo anunciar o nome do assassino de Laio. A isso, Édipo replica e ainda concede que o Corifeu fale uma segunda vez, e até mesmo uma terceira vez, pois tudo que parece desejar é a resolução do crime. O Corifeu sugere, então, que Édipo consulte Tirésias.

Édipo se dirige ao adivinho que acaba de chegar, pedindo-lhe proteção não para si, mas para a cidade inteira, inclusive, para a salvação da vida do próprio adivinho. Édipo emprega, para Tirésias, várias qualidades ligadas ao campo semântico do saber, todavia, tal sabedoria advém da falta de visão do adivinho. Sófocles faz uma bela oposição entre o governante que tudo vê, mas não sabe quem é o assassino de Laio e o adivinho que nada vê, porém consegue “ordenar todas as coisas”, *pánta nomôn* (300). A metáfora que Sófocles utiliza no plano da visão se aprofunda ainda mais à medida que os vocábulos designadores do campo semântico do saber vão se proliferando. Édipo reconhece os poderes de Tirésias de ver o que não pode ser visto. Uma profusão de palavras salta de sua boca, a fim de expressar as qualidades do velho adivinho. É relevante notar a variação impressa no sentido dos vocábulos. Para Édipo, Tirésias é alguém que dispõe de todas as coisas conhecíveis, no sentido de um conhecimento relacionado com a esfera humana e divina, mas sua cegueira parece ligá-lo mais às coisas escondidas que se aproximam do divino. “O explicável”, *didaktá* (300) e “o indizível”, *árreta* (301) estabelecem a relação do profeta com o homem e com o divino, uma vez que ao homem cabe ter acesso ao que lhe é possível explicar, mas não ao que é indizível, por ser matéria divina. Tirésias é, por conseguinte, o agente que intermedeia o contato das esferas humana e divina, mas não pode

assegurar o conhecimento irrestrito ao homem, porque a esse cabe entender os sinais dos oráculos.

Édipo distingue Tirésias com o atributo da “sabedoria prática”, *phronesis*. Sabedoria que ele, até agora, tem mostrado na sua relação com os suplicantes e com o coro, mas mostrar-se-á completamente distante dela ao primeiro sinal de contrariedade manifestado por Tirésias, no primeiro episódio, e por Creonte, no episódio seguinte. Tirésias, como Édipo, reconhece sua sabedoria, mas também sabe o quanto é penoso conhecê-la, uma vez que é o seu conhecimento da verdadeira identidade de Édipo que irá colocá-lo em uma situação que deverá escolher entre dizer a verdade e salvar a cidade, salvando inclusive a si mesmo, ou recusar a falar e não somente se perder, mas destruir o governante da cidade.

Como seria comum a qualquer pessoa, que estivesse na condição do adivinho, hesitar, Tirésias tenta evitar a revelação, mas o piedoso Édipo, que poderia servir de modelo para os atenienses do século V, como assinala Scodel, transforma-se totalmente ao se ver contrariado. À primeira recusa de Tirésias em falar quem é o assassino de Laio, Édipo lhe imputa a culpa de estar sendo negligente com a sua cidade, mas quando o adivinho lhe diz toda a verdade, o rei se exaspera e o acusa de conspiração.

O embate entre Édipo e o cego Tirésias revela mais uma vulnerabilidade na vida de Édipo que constitui um exemplo e reflexão para sua existência. Do ponto de vista físico, ambos são limitados; Édipo, nos pés, e Tirésias na visão. Mas é justamente neste ponto que os dois se assemelham, e o defeito físico passa a constituir um paradigma, como assinalará o Coro no quarto estásimo (1186-221), especialmente nos versos 1189-206.

No seu magnífico estudo sobre a cegueira, como um ponto de reflexão comum às peças supérstites de Sófocles, Buxton (1980, pp.23-4) afirma que Tirésias, apesar de cego, tem um discernimento maior que o dos homens comuns e que, por contraste, Édipo não é mais nem

menos do que qualquer homem. Então, completa Buxton, Édipo é visto como os homens são. Assim como a ele falta o discernimento da verdade sobre si mesmo e sobre o mundo, isso também falta a todo e qualquer homem. O interessante da concepção de Buxton é que Édipo pode ser visto como a personagem que encarna ao mesmo tempo a grandeza e a fragilidade humana. Ele é grande, porque é o soberano da cidade, mas ao descobrir a verdade sobre sua identidade revela sua fragilidade como o mais simples dos mortais, igualando-se, dessa forma, ao restante do corpo político da cidade, como, na verdade, ele já fizera antes, quando se dirigiu ao Coro e aos suplicantes quase como se fosse um deles.

A participação de Tirésias no drama é essencial. Seu *agôn* com Édipo, além de oferecer maior movimentação ao drama, realça a idéia do conhecimento humano. A relutância de Tirésias em não revelar o que sabe, quando dizer é a função própria do vidente, denota o quanto o homem pode conhecer em um mundo no qual o destino humano se encontra nas mãos dos deuses. Tirésias é o representante direto dos deuses, o mediador entre o homem e o divino. Ao negar o pedido, que mais parece uma súplica de Édipo, a que o adivinho ajude a salvar a cidade, revelando a identidade do assassino de Laio, Tirésias parece revelar a face cruel e desconhecida dos deuses.

O mundo real dos gregos era povoado de deuses e, uma vez que eram os deuses poderosos, o conhecimento, como instrumento de poder, estava em sua posse. Em parte, o infortúnio de Prometeu no *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, decorre da mobilidade do poder que passa dos deuses para as mãos dos mortais. A simples transferência não significa, por conseguinte, a absorção completa e irrestrita do conhecimento, sendo assim o homem domina apenas uma parte dele. Édipo, por exemplo, a despeito de ser um decifrador de enigmas, conhece apenas um lado da história na qual está envolvido. Esse fato leva-lo-á à ruína, não Tirésias ou Creonte, como ele pensa.

A cena entre Édipo e Tirésias prepara o próximo confronto (532-633) entre Édipo e seu cunhado, Creonte. Nas palavras de Édipo a Tirésias, aquele acusa o velho adivinho de estar mancomunado com seu cunhado. Antes, porém, atribui a causa da conspiração ao fato de ser rico, poderoso e possuir uma habilidade que ultrapassa a dos homens comuns. Édipo se mostra alguém incapaz de perceber qualquer valor que não o material. A acusação que ele faz a Tirésias se relaciona com os “lucros”, *kérdesin* (388). Fora da realeza e da riqueza, ele nada concebe. É inábil para reconhecer qualquer outra qualidade, mesmo a lealdade de Creonte, que ele mesmo menciona em 385, como um “leal”, *pistós*, ele não se abstém de colocá-la em suspeição.

O discurso repleto de suspeitas, ironias e acusações, Édipo termina (403) fazendo ameaças a Tirésias, juntamente com quem ele se conluiou, que se não fora mais velho, aprenderia por meio do sofrimento o quanto vale ter pensamentos ou possuir certa sabedoria prática (403). De um lado, a cólera de Édipo o impede de falar com sensatez; de outro, a desautorização sofrida por Tirésias também o obsta a agir sabiamente. O Corifeu intervém como mediador e realça a falta de moderação de ambos, enquanto se apresenta como ponderador.

Os litigantes, todavia, não dão ouvidos às palavras do Corifeu e permanecem no embate. Aos insultos de Édipo, Tirésias retribui. É digno de atenção o paralelo que se pode estabelecer entre os insultos que Édipo lança sobre Tirésias, chamando-o de “cego”, *typhlós* (389 e 412) e o quanto se sentiu insultado, no episódio da encruzilhada, quando o carro que levava a comitiva de Laio atingiu os seus pés. No passado, Édipo, ao responder os insultos dos que lhe agrediram, matou o próprio pai; ora, Tirésias, respondendo aos ataques de Édipo, revela sua identidade e escarnece da sua habilidade para decifrar enigmas. Por fim, prenuncia a queda de Édipo, aconselha-o a meditar sobre as suas palavras e o desafia a colocar seu saber divinatório em suspeita, se por ventura não estiver dizendo a verdade.

Após a discussão entre Tirésias e Édipo, entra em cena Creonte, que ouvira as acusações que Édipo fizera contra ele. As primeiras palavras de Creonte são dirigidas às pessoas do Coro que tentam contemporizar a indignação de Creonte, mencionando o estado de cólera em que Édipo se encontra. A atmosfera agonística que segue entre Édipo e Creonte, nos versos 532-633, é violenta e acusatória. Édipo acusa Creonte de ser o responsável, juntamente com Tirésias, pela trama que objetiva retirá-lo do poder e chega mesmo a ameaçá-lo, punindo com a morte.¹⁴⁰

Creonte recebe inúmeras injúrias da parte de Édipo. Em vão, tenta se defender, mas Édipo não está disposto a escutá-lo, posto que o considera seu inimigo. À investida de Creonte de que o escute, Édipo lança-lhe mais injúrias, chamando-o de “mau”, *kakós* (548) ou, numa tradução mais adequada para o contexto, de traidor. O embate entre ambos prossegue. Creonte busca fazer com que Édipo aja parcimoniosamente e sem obstinação, mas Édipo retoma as últimas palavras de Creonte “não sabes corretamente”, *ouk orthôs phroneís* (550) e as aplica a seu favor: “não conheces (por isso não age prudentemente) bem”, *ouk eû phroneís* (552). À primeira vista, a cena constitui, como bem observou Cuny (2004, p.64), um processo de acusação e de defesa. Mas, é preciso salientar que, apesar da acusação de Édipo a seu cunhado Creonte, inclusive prometendo puni-lo com a morte, não há defesa contundente da parte acusada.

Após o discurso inicial de Édipo (532-42), que trata das suas invectivas a Creonte, segue uma esticomitia que, do ponto de vista da moderação, realça a figura de Creonte. Esse procura aconselhar Édipo (543-44), pede que o escute (547), a fim de que melhor possa deliberar a questão, mas Édipo não se predispõe a ouvir a quem considera seu inimigo. Quando,

¹⁴⁰ A respeito de uma teoria do complô e o *agôn* entre Édipo e Creonte, no *Édipo Rei*, conferir CUNY, Diane. *Théorie du Complot et Déviance Tyranique: Étude de l'Agôn entre Oedipe et Créon dans Oedipe Roi*. ABGB (1), 2004, p.64-81.

finalmente, Édipo lhe permite falar, é para que Creonte precise as razões da sua própria acusação. O tom do discurso é completamente parcial e Édipo vai traçando evidências que, de fato, pode-se pensar que Creonte conspira contra o soberano, mas, na verdade, o que acontece, é que Édipo teme por seu poder, reduzindo tudo a uma conspiração.¹⁴¹

Nos últimos versos da esticomitia (576-82), Creonte questiona Édipo e suas questões frisam temas relacionados com a família e o poder. Creonte menciona seu grau de parentesco com Jocasta, sua irmã, e sua participação no poder da cidade. Embora não seja o governante, desfruta dos benefícios do poder por causa da sua relação parental com as pessoas do poder. Édipo, no entanto, ameaçado na sua autoridade e vendo traição onde poderia enxergar a amizade, novamente qualifica Creonte de *kakós* (582).

Nas duas cenas em que Édipo se encontra acochado pelas informações que vêm do oráculo, pois tanto o que Creonte lhe informa, quanto o que Tirésias lhe prediz são decorrentes do que eles sabem a partir do oráculo; Édipo responde sempre de forma violenta e colérica, o que o impede de ver frágeis evidências sobre a morte de Laio. A toda tentativa das outras pessoas de demonstrarem a verdade dos fatos, Édipo lhes responde, no seu delírio persecutório, com a recusa da questão que lhe é direcionada e com a teoria de que todos estão em conspiração contra ele.

Quando alguém está em estado de cólera, torna-se incapaz de deliberar bem; desse modo, Sófocles parece realçar a cegueira de Édipo ao contrastá-lo com a figura inicial cuja marca preponderante era a inteligência. O contraste se torna mais óbvio, ainda, quando se vê a insistência de Édipo em dar importância às questões pífias do seu adversário ao tentar diminuir Creonte, dizendo que ele não reúne as qualidades materiais para empreender um complô (540-

¹⁴¹ Sobre o temor do tirano, conferir Heródoto, *Histórias* III.80, Platão, *República* VIII, 567b e Xenofonte, *Hierão*, I,12.

42). Um outro elemento de contraste entre Édipo e Creonte é a cólera do primeiro e a calma do segundo, que reforça a arrogância e a ausência de razão de Édipo.

Diante do despautério de Édipo e de suas invectivas, Creonte, ao ser chamado de *kakós* (582), faz um belo discurso contrário a tudo que Édipo diz a seu respeito e adota o ponto de vista de um homem sábio que se mantém sereno diante das tempestades:

Não, se refletires sobre a questão comigo.
 Considera antes o seguinte: pensas que alguém
 escolheria reinar com medo mais do que (reinar)
 dormindo, tranquilamente, se ele tem o mesmo poder?
 Eu mesmo, portanto, não nasci com o desejo de
 ser um tirano mais do que de agir como um tirano,
 como qualquer outro que saiba ser sábio.
 Οὐκ, εἰ διδοίης γ' ὡς ἔχω σαυτῶ λόγον.
 Σκέψαι δὲ τοῦτο πρῶτον, εἴ τιν' ἂν δοκεῖς
 ἄρχειν ἐλέσθαι ξὺν φόβοισι μᾶλλον ἢ
 ἄτρεστον εὐδοντ', εἰ τὰ γ' αὐθ' ἔξει κράτη.
 Ἐγὼ μὲν οὖν οὐτ' αὐτὸς ἰμείρων ἔφυν
 τύραννος εἶναι μᾶλλον ἢ τύραννα δρᾶν,
 οὐτ' ἄλλος ὅστις σωφρονεῖν ἐπίσταται. (583-89)

Creonte, que é o segundo homem na cidade, que não está enredado nas tramas do poder, que não sofre os “temores”, *phóboisi* (585), que dorme tranquilamente (586), parece melhor reunir as condições para agir sabiamente e, portanto, acercar-se da vida tranqüila. Creonte dá preferência por ser o segundo, pois na sua opinião desfrutar de todos os benefícios reais e não se preocupar com as demandas do poder é mais lucrativo e faz o homem sábio. Ele assinala os itens que o fazem decidir pela segunda posição, preterindo o primeiro lugar. “Tudo consigo sem temor” (590), diz Creonte, o que não seria possível se fosse soberano. Acrescente-se a isso que tem honra, ao passo que o êxito de Édipo decorre da necessidade de quem o procura.

Creonte prossegue com suas palavras de defesa que, ao mesmo tempo, revelam ser o discurso de um homem sábio aspirante à vida boa e feliz. A despeito de serem verdadeiras peças

de defesa, Creonte não as profere demonstrando cólera contra seu acusador, mas o aconselha a perseguir a verdade, a não acusar sem provas, a ser justo e a não rechaçar o amigo fiel. Na visão de Creonte, é injusto considerar os maus como bons e os bons como maus. Assim, ao ser condenado por Édipo, esse sofre dupla pena, pois comete uma injustiça e sofre a perda de um amigo. Além do mais, a condenação, no caso de Creonte, seria uma injustiça, pois somente o tempo é passível de julgamento, revelando o homem justo ou injusto, o que se dará nos próximos versos da peça, quando revelará Édipo como um homem injusto e Creonte, justo.

Sófocles quis, com a cena do confronto entre Édipo e Creonte, preparar bem a queda do seu herói, mostrando como um homem de têmpera explosiva pode cometer injustiças e, contrapondo-se a esse tipo de homem, apresenta uma personagem constante, de caráter prudente e reservado como Creonte que pensa vagarosamente¹⁴² e argumenta bem, que pesa e valoriza o amigo como se fosse um outro eu. Todos esses artificios reforçam grandemente a cegueira de Édipo não apenas sobre o seu passado, mas também sobre o que de mais óbvio se prostra à sua frente.

Através de seu herói cego, Sófocles põe em evidência e discute o tema do poder que, não obstante as aflições e tormentas decorrentes do poder, para quem o tem, torna-se ainda altamente desejado. Ao desenhar assim sua personagem, Sófocles evoca não apenas a questão do poder, mas põe em cena as preocupações íntimas do homem que o assume. Assim como Antígone, que não injuria o Estado, mas a Creonte, e isso ele não pode perdô-la, da mesma forma Édipo injuria Creonte menos por questões que dizem respeito ao Estado e mais por razões que ameaçam sua pessoa e, conseqüentemente, seu poder. O exercício do poder é um bom instrumento de medida para identificar o déspota ou o homem prudente.

¹⁴² No brevíssimo interlúdio, entre o fim do discurso de defesa de Creonte e a segunda esticomitia, o Coro elogia o que Creonte acaba de falar e faz menção ao fato de que não é seguro aquele que veloz se pronuncia ou é "sábio", *phroneîn* (617).

Creonte, que tem participação em três dos sete dramas de Sófocles, poderia ser o termômetro que permitiria medir a condição do homem em três fases diferentes da sua vida: antes do poder, na iminência do poder e no poder. Sabe, todavia, que tal hipótese é difícil de se sustentar, já que *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígone* não constituem uma trilogia, mas peças produzidas e representadas em épocas diferentes na carreira de Sófocles, mas é difícil, sobretudo para os leitores modernos de tragédia, não estabelecerem uma aproximação.

Em *Édipo Rei*, Creonte, que tem dado verdadeira lição de justiça, devoção e moderação, tanto em suas palavras, quanto em seus atos, é bem distinto do tirano que se apresenta em *Antígone* ou da criatura inescrupulosa do *Édipo em Colono*.¹⁴³ Face ao percurso de Creonte, poder-se-ia dizer, acerca do homem que atinge o poder, que somente aquele que se mantiver sereno e sábio, no momento de deliberar, será digno de ser chamado feliz. Sófocles, que não nega a ação dos deuses nem do Destino, coloca o homem em primeiro plano, dando-lhe liberdade de agir. Nesse sentido é que a sabedoria prática, forma como o herói pode ordenar sua vida, dependerá quase exclusivamente do homem. Tudo que é excessivo é o motivo de seus sofrimentos: o orgulho e a “insolência”, *hybris*, são produtores de males, quando desafiam os deuses e o destino, mas não há, em Sófocles, uma fatalidade cega, pois o homem não sofre senão o suficientemente merecido pelo feito realizado.

É evidente que a queda de Édipo não provém da maneira como ele trata Tirésias e Creonte, isso apenas demonstra certa ineficiência diante de uma questão prática, mas o tratamento que o soberano dispensa ao adivinho e àquele que é seu amigo reflete um espírito

¹⁴³ Apesar do desacordo com a leitura que propõe a unidade de Creonte nas três peças, admite-se, do ponto de vista do caráter universal do homem, pontos importantes. Para uma leitura mais específica da figura de Creonte como uma personagem que mantém certa unidade nas três peças, conferir Peterkin (1929, pp.263-73) e Trousson, (1964, pp.27). Para Trousson, Creonte pode ser visto como uma personagem única em três momentos diferentes da sua existência. Contrário às teses de Peterkin e de Trousson está Jebb (1990) que não admite a evolução e considera cada uma das peças como “um todo independente”. Mesmo considerando a independência entre as partes da trilogia, Trousson advoga uma conciliação entre as três partes e vê uma possibilidade de manutenção do caráter de Creonte.

que julga apressadamente e daí advém sua maior fragilidade. Édipo ignora as diversas tentativas de defesa de Creonte. Nada do que Creonte lhe diga será suficiente para aplacar sua cólera. Na parte final da esticomitia, Édipo e Creonte discutem como duas crianças que cobiçam uma o brinquedo da outra. Sem objetivar ver na cena um *set* psicanalítico, não se pode deixar de mencionar a chegada de Jocasta, anunciada por meio do Coro, como o aviso para que ambas as crianças se comportem, pois aquela que pode impor sua autoridade está se aproximando. “Cessai, senhores”, *paúsasth’, ánaktes* (631) é a advertência do Coro ao ver Jocasta saindo do palácio e é ela, segundo o Coro, quem irá pôr fim à disputa entre os dois senhores.

Jocasta se dirige ao esposo e ao irmão sem nenhuma formalidade, tratando-os, de fato, como se fossem duas crianças. Após se mostrar desapontada com cada um deles, ambos recorrem a ela para justificar sua atitude. Creonte acusa Édipo de tê-lo tratado indignamente, Édipo, por sua vez, diz ter descoberto a trama que o cunhado preparava contra ele. Nesse jogo de acusação e defesa, Jocasta apela a Édipo que, em nome dos deuses, por ela e pelos presentes, que os dois homens terminem a querela.

O Coro reafirma a petição de Jocasta em termos de sabedoria prática (649). Édipo, pela primeira vez, desde a discussão com Tirésias e depois com Creonte, ouve e parece disposto a atender o pedido do coro. Mudando o tom do discurso, fala em concessão: “o que queres que eu te ceda?”, *tí soi théleis dêt’ eikátho*; (651), pergunta ao coro. Este intervém a favor de Creonte, reverenciando sua conduta passada e presente. Édipo quer relutar, mas o Coro deixa clara sua solicitação e proclama o que Creonte tentara fazer em todo o *agôn*: “que nunca, ao amigo incurso numa acusação, / lance desonra sem prova”, *tòn enagê phílon mépoté s’aitíai / sùn aphanêi lógon átimon baleîn* (656-57).

Édipo se mostra condescendente para com o coro, mas perdoar Creonte significa ser culpado e isso implica sua perdição, restando-lhe a morte ou o exílio. Ao dirigir-se ao coro,

Édipo parece se reconciliar com a personalidade que o público tem dele, quando a peça se inicia. Revela-se não um homem perverso ou virtuoso, como se pode entrever no seu *agôn* com Tirésias e em seguida com Creonte, nem o herói destacado em virtudes ou em retidão, mas o homem medial como Aristóteles se refere a ele na *Poética*. Édipo é alguém que possui um saber surpreendente, é verdade. É o primeiro dos homens, como diz o velho sacerdote no prólogo da tragédia, mas nada disso é suficiente para aplacar a insegurança, quando se sente ameaçado em seu poder. Não há dúvida de que Édipo é um grande homem. Knox (2002, pp.93ss) diz que ele “é claramente um homem muito grande” e “representa a grandeza do homem” e, por essa razão, arruinar-se-á.

Quando Édipo menciona o exílio ou a morte, está correto, sem saber exatamente o que está por vir, embora o que virá seja exatamente seu exílio e sua morte, que ocorrerá em *Édipo em Colono*. A cena da disputa entre Édipo e Creonte situa-se a meio caminho da verdade que se apresentará inteiramente a Édipo. Antes, Tirésias já havia mencionado seu nome como o do assassino de Laio; agora, o embate com Creonte pode ser o medo de Édipo de que Tirésias esteja com a razão. O *agôn* entre Édipo e Creonte pode ser vista como um elemento de transição que parte da previsão do oráculo sobre os infortúnios da família dos *labdácidas* para a excomunhão de Édipo, por meio do seu próprio decreto. O *agôn*, mais a cena seguinte na qual Jocasta exhibe os detalhes da morte de Laio, anuncia, por conseguinte, toda a verdade sobre a identidade de Édipo e a sua queda.

Em 744-45,¹⁴⁴ Édipo reconhece, pela primeira vez, sem que atribua a alguém a suspeita de conspiração contra si que ele pode ser o assassino que procura. Mais adiante, em 813-20,¹⁴⁵

¹⁴⁴ οἴμοι τάλας· εἰκ' ἑμαυτὸν εἰς ἀρὰς
δεινὰς προβάλλον ἀρτίως οὐκ εἰδέναι.
Coitado de mim! Parece que a mim mesmo maldições
terríveis lancei sem saber.

Édipo tece outros detalhes e se apresenta como o assassino confesso de Laio e, por fim, a revelação após a chegada do servo em 1182-185.¹⁴⁶ Nesse contexto, através do decreto expedido por si e contra si, seu destino se torna ainda pior do que o que previra o oráculo, pois a maldição traz sobre si o que, sozinho, o oráculo talvez não pudesse fazer.

Édipo inicia sua queda e o público começa a ver sua passagem da felicidade para a infelicidade, pois, se no início da peça Édipo é o governante amado e respeitado por seu povo, quando a peça tende para o seu término, revela-se que ele é o assassino do pai e o esposo da mãe. O primeiro dos homens em sabedoria e poder cai, no entanto é moralmente inocente e oprimido por um poder selvagem. Assim, o decifrador de enigmas mostra mais uma vez as falhas da sua visão. Todavia, a ignorância, no caso de Édipo, poderia ter sido a sua salvação. Se tivesse vivido toda a sua vida sem nunca ter sabido a verdade sobre o seu nascimento, suas origens, teria permanecido feliz, como ele mesmo diz no verso 998 que há muito tempo longe de Corinto, mantinha-se “feliz”, *euthykós*, quando, na verdade, há tempo que construíra sua

¹⁴⁵ κτείνω δὲ τοὺς ξύμπαντας. εἰ δὲ τῷ ξένῳ
τούτῳ προσήκει Λαίῳ τι συγγενές,
τίς τοῦδὲ γ' ἀνδρὸς νῦν ἂν ἀθλιώτερος,
τίς ἐχθροδαίμων μᾶλλον ἂν γένοιτ' ἀνὴρ,
ὄν μὴ ξένων ἕξεσσι μὴδ' ἄστῶν τινι
δόμοις δέχεσθαι, μὴδὲ προσφωνεῖν τινα,
ὠθεῖν δ' ἀπ' οἴκων; καὶ τὰδ' οὔτις ἄλλος ἦν
ἢ γὰρ 'π' ἑμαυτῷ τάσδ' ἄρα δὲ προστιθείς.
Matei a todos. E se aquele estrangeiro
tinha algo a ver com Laio, quem poderia
ser mais miserável, hoje, do que eu, que homem seria mais odioso aos deuses do que eu
que a nenhum dos estrangeiros ou dos cidadãos
é permitido receber-me em suas casas,
nem me dirigir uma palavra,
mas me rechacarem de suas casas? E isso não foi outro,
mas eu mesmo o que proferiu tais maldições.

¹⁴⁶ Ἰὸὺ Ἰού· τὰ πάντ' ἂν ἐξήκοι σαφῆ.
ὦ φῶς, τελευταῖόν σε προσβλέψαμι νῦν,
ὅστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν, ξὺν οἷς τ'
οὐ χρῆν ἡμιλῶν, οὐς τέ μ' οὐκ ἔδει κτανῶν.
Oh, oh! Tudo está claro agora.
Ó luz, que hoje possa olhar-te pela última vez,
eu que nasci de quem não devia, e com quem não devia
me uni e matei quem não devia matar.

própria ruína. Outra possibilidade teria sido a reversão do seu decreto; que teria implicações para a cidade, a quem Édipo não trairia. Édipo deve, pois, conviver com sua verdade e, conseqüentemente, com sua ruína, que advém do conhecimento da sua identidade, e que, por isso, se torna o ser mais impuro e abominável de Tebas e, assim, deverá ser exilado, mais uma vez, da cidade que o viu nascer.

Agora cego e sabe que necessita de ajuda. Creonte, que no êxodo volta ao palco, seria a pessoa que poderia ajudá-lo, mas Édipo fora, antes, injusto com ele. Édipo, mais moderado pelo sofrimento, reconhece a injustiça que causou a seu cunhado e, agora, também, tio. O Coro anuncia a chegada de Creonte e menciona o fato de ele ser a única pessoa que poderá ajudá-lo, posto que será o novo “guardião”, *phylax* (1418) da cidade. Ao Coro, Édipo responde:

Ai de mim, que palavra diremos a ele?
Que razão terá para confiar em mim? pois
antes, estava convicto de que tudo nele era perverso.
οἴμοι, τί δῆτα λέξομεν πρὸς τόνδ' ἕπος;
τίς μοι φανέεται πίστις ἔνδικος; τὰ γὰρ
πάρος πρὸς αὐτὸν πάντ' ἐφηύρημαι κακός. (1419-421)

Mas, ao contrário do que Édipo prevê, Creonte dá uma lição de grandeza e sabedoria. Assim como Édipo que, no prólogo, escutara e compartilhara da dor dos suplicantes, Creonte parece vir munido do mesmo espírito, quando se dirige a ele em tom solene. Creonte demonstra sua piedade e sua capacidade para se adaptar às novas situações, pois é sem qualquer ressentimento ou rancor pela forma que fora tratado por Édipo, que ele vem com o intuito de ajudá-lo. Sem “zombaria”, *gelastés* (1422) nem “censuras”, *oneidiôn* (1423) pelos males de antanho, diz Creonte, é que está ali diante daquele que fora o maior e mais sábio dos tebanos. A grandeza de Creonte nessa cena se equipara à de Odisseu diante do cadáver de Ajax, quando advoga em favor do enterro do morto e contra a decisão dos atridas de proibirem as exéquias do

herói. É, ainda, realçada pelo reconhecimento do próprio Édipo que contrapõe o *áristos* (1433) de Creonte à sua “perversidade”, *kákiston* (1433).

Creonte é, sem dúvida, um homem moderado. É alguém que teria motivos para se exasperar e se encolerizar com Édipo, mas seu caráter tem continuidade durante toda a peça. Jamais perde a paciência, mesmo quando tem razão para isso e quando poderia rir do inimigo prefere se abster e se manter firme, mantendo a grandeza de caráter. Talvez por não ser o herói trágico, caiba-lhe o papel de fazer oposição a Édipo, a fim de que a queda desse seja ainda mais violenta, porém, no que concerne ao caráter de Édipo, pode-se dizer que quase nada mudou, exceto pelo aspecto da queda. Seu tratamento com o sacerdote, os cidadãos, com Jocasta, com o servo e o mensageiro é prova de que sua personalidade não se modificou no decorrer da peça; quanto à querela com Creonte e Tirésias, é claro que não havia razão de *tanto barulho por quase nada*, mas não era totalmente sem fundamento, o que não permite dizer que se trata de um caráter que se modificou no decorrer da ação.

Quando Édipo sabe toda a verdade, reconhece seu erro e justifica Creonte. É uma atitude de homem sábio. Mesmo quando atribui a Apolo a responsabilidade pelos seus infortúnios, não deixa de atribuir a si mesmo a responsabilidade pelas feridas que ora carrega. Ele se deixa dobrar pelos deuses, reconhece a pequenez do homem e reverencia os deuses celestiais; desse modo, a lição de *sophrosýne* no que implica prudência moral e sabedoria prática está completa e satisfaz o zelo dos deuses. Na pressa de cumprir seu decreto, pede que Creonte o leve para longe de Tebas, mas da sua parte, Creonte não agirá sem que antes escute as palavras dos deuses e realize suas vontades. A pressa, todavia, é muito mais a preocupação com a realização da vontade oracular. Se para Édipo a sentença era tão clara, o impuro e parricida deve morrer. Por que, então, retardar sua execução? Mas Creonte sabe que a situação é delicada e requer parcimônia.

As palavras econômicas de Creonte dirigidas a Édipo são ecos das palavras finais do

Coro:

Habitantes da pátria Tebas, vede, este é Édipo,
que decifrou o famoso enigma e era o homem mais poderoso.
Nenhum dos cidadãos olhava sua sorte sem inveja.
Olha em que vagas de terríveis infortúnios caiu.
Assim, ao mortal não convém dizer-se próspero
antes de examinar aquele que será o último dia,
até que cruze o término da vida sem nada sofrer.
ὦ πάτρας Θήβης ἔνοικοι, λείσσειτ' Οἰδίπους ὄδε,
ὅς τὰ κλείν' αἰνίγματ' ἤδει καὶ κράτιστος ἦν ἀνὴρ,
οὐ τίς οὐ ζήλω πολιτῶν ταῖς τύχαις ἐπέβλεπεν,
εἰς ὅσον κλύδωνα δεινῆς συμφορᾶς ἐλήλυθεν.
ὥστε θνητὸν ὄντ' ἐκείνην τὴν τελευταίαν ἔδει
ἡμέραν ἐπισκοποῦντα μηδὲν ὀλβίζειν, πρὶν ἂν
τέρμα τοῦ βίου περάσῃ μηδὲν ἀλγεινὸν παθῶν. (1524-30)

O Coro pronuncia as palavras finais em forma de máxima que faz uma reflexão geral sobre a vida, a partir do caso particular de Édipo. No contexto, a reflexão sobre a felicidade se dá por meio da sua negação. No caso, vida e felicidade parecem incompatíveis na perspectiva coral, pois somente após a morte é que ela parece possível. O exemplo de Édipo é o testemunho disso, pois o homem que ainda contempla a luz do sol não poderá ser chamado de feliz. Ao utilizar a máxima, Sófocles elimina qualquer argumentação, pois o espetáculo que se põe à frente dos espectadores é suficiente para convencer. Com isso, a figura de Édipo, tal como desenhada no prólogo, ressurgue na mente do público e a meditação sobre o fato de não poder se dizer feliz se concretiza.

Mesmo no infortúnio, Édipo dá prova de sua grandeza, aceitando sua condição de mortal. Conserva sua honestidade e sua grandeza. Uma grandeza que se opõe ao horror do seu destino (MACHIN, 1981, p.309). Desde quando a verdade veio à tona, Édipo não parecia apenas preocupado com sua própria felicidade, mesmo que para ele não fosse agradável saber que sua felicidade dependia do auto-engano. Ele é sempre alguém que está profundamente preocupado com o bem-estar de seu povo, por quem ele, como soberano, é responsável. É em

nome do decreto pronunciado e em livrar, o mais rápido possível, a cidade da praga, que ele age. O que parece ter mudado é a sua aflição diante da revelação, não seu amor por seus governados. Poder-se-ia dizer que todo o conflito da peça emana da tentativa de Édipo em buscar a verdade dos fatos. Nesse sentido, talvez os deuses tenham se apiedado dele e lhe dado a bela morte nos bosques sagrados das Eumênides, como se pode testemunhar em *Édipo em Colono*. Desse modo, se em *Édipo Rei*, há a dissonância do ser, em *Édipo em Colono*, quando se dará a morte do herói, há a sua consonância.

Quando Édipo, velho e cego, guiado por sua filha Antígone chega em Colono, ele fica sabendo através de um transeunte que o lugar em que está sentado é consagrado às Eumênides. Relutante em se levantar do lugar, quando o transeunte parte, Édipo e Antígone, sozinhos, conversam e Édipo revela o oráculo de Delfos que, neste momento, vê realizar-se. Evocando as “senhoras de olhar terrível” (84), Édipo sabe que o recinto é sagrado e pede para que não sejam insensíveis para com ele e para com o deus Apolo. A profecia de Apolo dizia que sua chegada ao lugar em que ora se encontra seria o seu fim. Neste lugar, Édipo deve deixar sua pobre vida, mas, como compensação, a cidade que o abrigar será próspera e valiosa, bem como desgraçada será a casa que o recusar.

Considerações

Quando se representa ou se lê uma peça sofocliana, ela parece suscitar, na mente do espectador/leitor, a lembrança das personagens centrais do drama, relegando ao segundo plano o enredo da peça. Ajax, Dejanira, Antígone, Édipo, Electra, Filoctetes são figuras emblemáticas e de grande estatura no teatro de Sófocles. Não se pode, é claro, negar o papel do elemento mítico e o produto da épica como fatores importantes para a construção dessas figuras, no entanto, os matizes dos seus caracteres são atributos da criação dramática do autor. A qualidade mais distintiva da sua arte é, sem dúvida, a ênfase que o dramaturgo dá à delineação da personagem (POST, 1912, p.71)¹⁴⁷.

A ênfase dada por Sófocles à personagem permite que ele esboce, a partir disso, um retrato da vontade humana, fazendo com que sua personagem central seja desenhada como alguém cuja vontade se torna inflexível, incapaz de ceder e, muitas vezes, inábil para se adaptar a novas circunstâncias.

O mundo do herói sofocliano é o da ambigüidade da grandeza heróica. A nobreza de sentimentos e a coragem dão lugar à miséria; seus heróis se movimentam em um mundo em que eles rejeitam e enfrentam, a ferro e fogo, os limites que lhes são impostos. No percurso das suas ações, há a impressão de que a obtenção da felicidade é impossível e está, a todo instante, posta à prova; todavia, o sonho mais profundo dos heróis é a sua aspiração. Para o herói, “mais do que ser feliz, importa conhecer a verdade”;¹⁴⁸ isso, por conseguinte, faz com que o herói de Sófocles

¹⁴⁷ Segundo Post, a formulação do caráter da personagem é tão bem modelada em Sófocles, que nenhuma crítica consegue fugir a tal aspecto da sua obra. *Concentrando-se na figura do herói*, Sófocles desenha, por sua vez, um quadro da natureza humana e usa isso como o ponto de partida para se chegar a outras idéias e particularidades dramáticas.

¹⁴⁸ SÓFOCLES. *Édipo em Colono*. Tradução e prefácio de Donald SCHÜLER. Porto Alegre: L&PM, 2003. Ver, especialmente, a p.6 do prefácio.

se mantenha firme na sua decisão de agir. Ao serem confrontados com o sofrimento, lutam, a fim de vencê-lo. Mas, a despeito dos seus esforços, a luta se apresenta vã e o herói, finalmente, parece reconhecer sua falibilidade:

O homem é somente sopro e sombra.
ἄνθρωπος ἐστὶ πνεῦμα καὶ σκιὰ μόνον.¹⁴⁹,

e sua fragilidade, diante da tentativa de obtenção da felicidade humana:

Não convém, quando um homem prospera, dizer que sua fortuna é boa, antes que sua vida tenha se realizado inteira e completado seu curso.
οὐ χρὴ ποτ' εὖ πράσσοντος ὀλβίαις τύχαις
ἀνδρός, πρὶν αὐτῷ παντελῶς ἤδη βίος
διεκπεραθῆ καὶ τελευτήσῃ δρόμον.¹⁵⁰

As personagens sofocianas estão além dos homens comuns. As questões que lhes importam, de fato, brotam do estranhamento que mantêm com o mundo à sua volta, o qual se mostra incerto e repleto de obstáculos. É nesse mundo, contudo, que elas poderão demonstrar toda sua grandeza e sua fragilidade.

As relações fraternais de Antígone, a honra de Ajax, a fidelidade de Dejanira, o sentimento de justiça e o amor que Electra nutre pelo pai revelam a importância e o valor desses heróis; entretanto, esses mesmos valores são a causa das suas ruínas. As dificuldades que o herói tem de enfrentar são provenientes da sua própria “escolha”, *prohairesis*, e sua ação, daqui para frente, será subordinada a essa escolha. Assim, à medida que sua ação se desenvolve, revela-se mais complexo, movendo-se da grandeza para a fragilidade ou seu contrário. O herói conhece a limitação do homem, mas seus esforços mais nobres e bem intencionados esbarram no sofrimento. E, como assevera Wolff (apud BUTAYE, 1968, p.99), “os heróis de Sófocles

¹⁴⁹ SOPHOCLES. *Fragments*. III. Loeb Classical Library. Edited and translated by Hugh LLOYD-JONES. Cambridge: Harvard University Press, 1986, p. 16. Na edição utilizada, é o fragmento 13.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p.310. Trata-se dos três primeiros versos do fragmento 646.

sofrem tão apaixonadamente, que eles [são obrigados a] agir; sua tristeza é tão infinita e inconsolável como a da criança que vê, nos fragmentos do seu brinquedo, todo o seu mundo quebrado”.¹⁵¹

No teatro de Sófocles, felicidade e fragilidade humana são sentimentos freqüentemente evocados, mencionados e lamentados. Por meio do sofrimento, propriedade da tragédia, é que o herói trágico sofocliano se eleva à verdadeira grandeza. Em Sófocles, a grandeza de seus heróis é mensurada segundo suas reações à dor o que, *a priori*, indica ser a felicidade um bem desejável, mas não suficiente para se evitar o sofrimento. A vulnerabilidade e a fortuna humanas são, com freqüência, evocadas pelos heróis. Todavia, esta evocação não é um protesto desesperado, pelo contrário, constitui um momento de sabedoria que permite ao herói encarar sua sorte com altivez. É neste sentido que está o entendimento da felicidade para o herói trágico de Sófocles, isto é, o saber da descontinuidade das coisas.

Em *Édipo em Colono*, diz Teseu:

...já que
sei que sou homem e que o amanhã não é mais
meu do que teu.
...ἐπεὶ
ἔξοιδ' ἀνὴρ ὦν χῶτι τῆς εἰς αὔριον
οὐδὲν πλέον μοι σοῦ μέτεστιν ἡμέρας. (566-68).

Nessas palavras de conteúdo moderado que Teseu lança ao velho Édipo, reside sua sabedoria. Teseu, ora rei e vivendo uma vida afortunada, recorda-se que também já esteve no exílio, o que o torna previdente no que diz respeito às contingências de toda uma vida. Sua sabedoria advém, justamente, da noção de que o futuro é incerto e que a felicidade completa ou perfeita é impossível para o homem, como declara o fragmento 681 das obras perdidas do dramaturgo:

¹⁵¹ WOLFF, E. Sophokles, in *Neue Jahrbücher*, VII, 1931, p.399.

depois de ter calculado tudo, não se encontrará um único mortal que seja afortunado em todas as coisas
 τὸ<ν> δ' εὐτυχοῦντα πάντ' ἀριθμήσας βροτῶν
 οὐκ ἔστιν ὄντως ὄντιν' εὐρήσεις ἕνα.¹⁵²

Assim, Teseu sabe que não deve recusar ajuda a quem conheceu o sofrimento. Os antigos males sofridos por Teseu no exílio se aproximam das dores atuais de Édipo, bem como o passado favorável do labdácida se associa à situação presente de Teseu. A alternância de bens e males e vice-versa é determinada pela passagem do tempo, que se configura na comparação do presente com o passado ou na lembrança constante de se saber um mortal, razão pela qual não se pode proclamar alguém, antes que toda a sua vida seja concluída, completamente feliz.

O Coro de *Édipo em Colono*

o tempo vê, sempre vê tudo,
 derrubando uns e,
 no dia seguinte, levantando outros
 ὄρᾷ δ' ὄρᾷ πάντ' αἰὲ
 χρόνος, στρέφων μὲν ἕτερα,
 τὰ δὲ παρ' ἡμᾶρ ἄυθις αὔξων ἕνω. (1453-55)

apresenta a mesma sabedoria de Teseu, característica que aparecerá representada por Odisseu, do *Ájax*, por Ismene e pelo Coro, de *Antígone* e, de maneira sutil, por Dejanira, d'*As Traquínicas* como solução para evitar a tragédia, o que nem sempre é possível.

Tudo pode variar e se transformar. Esta sabedoria, freqüentemente, impede que as personagens do drama trágico se deixem absorver por uma alegria desmesurada, como se pode observar no comportamento de Dejanira, ao receber a notícia de que Hércules está voltando triunfante; ao invés de se alegrar e festejar o triunfo do esposo, demonstra sua piedade e preocupação com as mulheres que chegam com Licas como prêmio pelo saque da cidade de Êurito. Dejanira, especialmente, presta atenção a Íole, a quem o sofrimento parece ser muito

¹⁵² SOPHOCLES. *Fragments*. III. Loeb Classical Library. Edited and translated by Hugh LLOYD-JONES. Cambridge: Harvard University Press, 1986, p.326. Fragmento 681.

maior. Dejanira a recebe, assim como Teseu, em *Édipo em Colono*, ampara Édipo. Dejanira e Teseu são personagens que encarnam a sabedoria que consiste em meditar sobre o sofrimento que recaído sobre o outro e, a partir disso, como se fosse o seu próprio sofrimento, entende que a vida é instável. O mesmo pode ser dito de Odisseu, em *Ájax*, mas sua reflexão sobre a condição humana é bem intencionada e com muitos meandros.

Na tragédia, cenas desse tipo mostram o quanto todas as coisas são inseguras na vida dos mortais: Íole, que é uma princesa, é reduzida à condição de escrava; Dejanira entrevê tal condição na princesa e, mesmo que isso seja doloroso e difícil para o herói aceitar, saber que o fluxo da vida se apresenta assim, é sabedoria. Dejanira tem essa sabedoria. Desse modo, alegria, tristeza e sabedoria estão associadas, compondo um motivo relevante para o gênero trágico.

Em *Filoctetes*, a personagem homônima, apelando a Neoptólemo para que este o leve da ilha, após as súplicas, lembra ao filho de Aquiles o quanto tudo na vida é temível, cheio de perigo e instável.

...vês

que para os mortais tudo é temível e cheio de perigo,
de um lado, o bem, de outro, as coisas contrárias.
(É preciso, mesmo longe das dores, pensar no pior,
e quando alguém vive bem, neste momento então, deve olhar
muito mais a vida, para que não se esqueça que ela pode ser arruinada.)

...είσορῶν

ὡς πάντα δεινὰ κάπικινδύνως βροτοῖς
κεῖται παθεῖν μὲν εὖ, παθεῖν δὲ θᾶτερα.
(χρὴ δ' ἐκτὸς ὄντα πημάτων τὰ δειν' ὄραν,
χῶταν τις εὖ ζῆ, τηνικαῦτα τὸν βίον
σκοπεῖν μάλιστα μὴ διαφθαρεῖς λάθῃ) (501-06).

A vida é circular e quem está disposto a reconhecer esta verdade é digno de ser chamado sábio e, uma vez que é sábio, o produto da sabedoria é a felicidade. O filho de um homem nobre não se esquece disso, pois sabe que a fortuna conduz o homem ao orgulho, até chegar o dia em que será decepcionado.

Em *Antígone* (1155-60), o Mensageiro fala do caráter não-fixo e transitório da vida humana, quer ele se dirija para a felicidade ou para a infelicidade, concluindo, pois, que não há ninguém que possa ser profeta sobre a condição humana.

Sófocles aponta, em todas as sete tragédias restantes, bem como em alguns fragmentos de tragédias perdidas, o caráter instável e inseguro da fortuna, tanto quanto seu contrário, como algo dominante na vida humana. Aos olhos do dramaturgo, o mundo do herói se compara à roda da fortuna que gira ininterruptamente e permite, assim, uma harmonia por meio dos contrários. Sófocles resolve essa contradição conectando, no seu teatro, o par felicidade/infelicidade, como se pode observar em várias passagens das sete peças, mas, principalmente, em passagens do *Ájax* (666-83, 1058-087, etc.) e d'*As Traquínicas* (94-5, 124-40 etc.), quase como uma técnica para explicar esse par relacional.

O autor recorre a fenômenos naturais (o movimento das estrelas, o brilho do sol, a mudança das estações) para justificar o eterno giro da roda que se alterna entre felicidade e infelicidade. Ao igualar a instabilidade da sorte heróica ao movimento da natureza, Sófocles faz do seu herói um participante do mundo da natureza, sofrendo sua inexorabilidade e transformação.

A despeito disso, o herói enfrenta dificuldades devido a sua escolha e isso o distingue das demais criações, como bem nota o dramaturgo no primeiro estásimo da *Antígone*:

muitas coisas são pasmosas,
mas nada mais pasmoso do que o homem.
πολλὰ τὰ δεινὰ κούδεν ἄν-
θρώπου δεινότερον πέλει· (332-33),

no entanto, apesar de o homem enfrentar as intempéries e catástrofes naturais, instituir suas próprias leis, como proclama o restante da ode, e como bem assinala o fragmento 871,

mas o meu destino sempre gira
 a roda rápida da fortuna e muda sua natureza,
 assim como a face da lua não
 permanece duas noites da mesma forma,
 mas primeiro aparece nova a partir da escuridão,
 crescendo bonita e cheia, e
 quando ela aparece mais bela,
 mingua uma vez mais e se vai.
 ἀλλ' οὐμὸς ἀεὶ πότμος ἐν πυκνῷ θεοῦ
 τροχῷ κυκλεῖται καὶ μεταλλάσσει φύσιν,
 ὡσπερ σελήνης ὄψις εὐφρόνας δύο
 στῆναι δύναιτ' ἂν οὔποτ' ἐν μορφῇ μιᾷ,
 ἀλλ' ἐξ ἀδήλου πρῶτον ἔρχεται νέα,
 πρόσωπα καλλύνουσα καὶ πληρουμένη,
 χῶτανπερ αὐτῆς εὐπρεπεστάτ φανῆ,
 πάλιν διαρρεῖ κάπῃ μηδὲν ἔρχεται¹⁵³,

ele não consegue lutar contra o poder divino e se defender, ainda que tente fazê-lo.

Nesse fragmento de localização de peça incerta, Menelau fala acerca da fortuna e diz que a sua “sorte”, *pótmōs*, “gira e faz o movimento circular”, *kykleítai*, na roda rápida da divindade e “transforma”, *metallássei*, a natureza da mesma forma que a lua muda suas fases. O giro da roda ou a mudança natural das coisas, como metáfora para a alternância entre o bem e o mal, é freqüente no teatro de Sófocles, todavia não é uma invenção do seu teatro, sua origem é anterior à obra do dramaturgo. Entre os poetas líricos, o princípio de circularidade, alternando grandeza e miséria humana, é uma idéia recorrente.

Webster (1936, p.32) chama a atenção para o *tópos* da comparação da felicidade humana com os fenômenos naturais vindos de Homero, que afirma que a fortuna humana é como as folhas, algumas crescem, outras murcham. A partir disso, é que se desloca para os poetas líricos. Dentre esses, Arquíloco é, segundo Webster, o primeiro a usar a idéia de movimento contínuo. Píndaro, em seus hinos triunfais, apresenta a imagem como a contínua oscilação das coisas. O movimento circular é também encontrado em Heródoto, que se refere ao

¹⁵³ Ibidem., fragmento 871, p.380. As palavras do fragmento são de Menelau. Não se sabe, exatamente, a localização do fragmento, sendo considerado à parte na maioria dos outros fragmentos sofoclianos que lhes têm atribuído o nome da peça a que pertencem.

ciclo das questões humanas cujo balançar não permite que alguém seja sempre afortunado. Em sua narrativa, Heródoto apresenta um evento no qual alguém está inserido em uma situação que lhe permite uma intensa alegria, mas logo o pesar e a tristeza intervêm.

No livro 7.44-47, Xerxes, o rei dos Persas, ao ver uma regata da sua frota em Abido, vangloria-se de sua riqueza e de seu poder, o que o deixa contente, mas, inesperadamente, começa a chorar. Então, quando Artabano, seu tio, pergunta-lhe porque está chorando, Xerxes responde que chora porque percebe que dali a cem anos nenhum dos seus hóspedes estará vivo.

Como analisa Flory (1978, p.146), referindo-se à historieta de Xerxes e do seu tio Artabano, em primeiro lugar, alegria, tristeza e jactância se originam da satisfação do juízo. A alegria, nesse caso, só é possível devido à ignorância de algum fato verdadeiro, ofuscado pela visão imediata e concreta da regata, símbolo da riqueza régia. Logo que o rei reflete sobre a vulnerabilidade das coisas, dá-se conta de que o homem é mortal, compreende, pois, que as lágrimas provêm da reflexão. Daí, infere-se, por exemplo, que a mudança da alegria para a tristeza se faz sempre de forma rápida e inesperada, e que a indagação feita pelo tio, Artabano, evoca uma declaração pessimista sobre a vida humana, numa gradação que pode ir do mero pesar à morte.

A alegria de Xerxes, logo substituída pelo pesar, quando o rei se lembra da morte, é ingênua e sem reflexão. Sua alegria não vem da possibilidade de se vingar dos gregos pelas dores que estes, no passado, infligiram a seu pai, em Maratona; pelo contrário, ele está completamente embevecido pelo espetáculo que se monta à sua frente. Como o que está em disputa não é uma questão bélica, mas uma corrida de barco, a atitude imprevidente e infantil de Xerxes é apropriada para a ocasião, até porque o objetivo da disputa era puramente para divertir e satisfazer “o anseio infantil” do rei em ver o tamanho da sua frota e seus navios em ação.

Mas a alegria se transforma, imediatamente, em tristeza. Geralmente, essa mudança aponta para uma reflexão que se caracteriza como sabedoria e é desencadeada a partir da interferência de um interlocutor ou, algumas vezes, de uma motivação interna de quem enuncia a questão, como é o caso de Xerxes.

A estrutura acima se repete, com certas reservas, na tragédia sofocliana. Enquanto na prosa herodotiana as personagens parecem ceder, no drama não se pode contar com a concessão do herói, uma vez que não é possível escutar seus interlocutores, com exceção das personagens que trazem em si tal disposição; todavia, elas fazem papel de âncora para reforçar ainda mais a grandeza heróica do protagonista.

O herói sofocliano, como indica Knox (1966, p.5), “age... num presente que não tem futuro para confortar nem passado para guiá-[lo], num isolamento no tempo e no espaço que [lhe] impõe a total responsabilidade por sua própria ação...” e o crítico completa, na mesma obra: “é... este fato que torna possível a grandeza dos heróis sofoclianos”. Sem menção ao passado nem ao futuro, como Xerxes, isolado no tempo e no espaço, fixado no presente, como o rei persa, o herói de Sófocles age inflexível e diferentemente de Xerxes, uma vez que o espetáculo que se encena à sua frente não é tão sublime quanto o é para o persa.

Enquanto uma breve reflexão leva Xerxes a uma mudança de atitude, os heróis de Sófocles não cedem, toda mudança que lhes advém é decorrente da instabilidade, que ele não pode controlar, porque é externa à sua vontade. Poder-se-ia mesmo pensar, conforme Webster (1936, p.31) chama a atenção, que tal instabilidade trata da “última das leis humanas”, o princípio cosmológico consoante o qual Zeus ordena “que todas as questões humanas estejam sujeitas a mudanças”.

Concorde com este pensamento está o Coro, na segunda estrofe da *Antígone*:

...Zeus
 ...como soberano imperecível no tempo
 deténs o brilho
 resplandecente do Olimpo.
 Daqui para frente e no futuro,
 bem como antes prevalecerá
 esta lei: a vida abundante dos mortais
 não se move sem desgraça.
 ...Ζεῦ... (604)
 ...ἀγήρω δὲ χρόνῳ δυνάστας
 κατέχεις Ὀλύμπου
 μαρμαρόεσσαν αἴγλαν.
 τό τ' ἔπειτα καὶ τὸ μέλλον
 καὶ τὸ πρὶν ἐπαρκέσει
 νόμος ὄδ'· οὐδὲν' ἔρπει
 θνατῶν βίωτος πάμπολυς ἔκτος ἄτας.(608-14).

O verbo ἔρπειν, que se traduziu por mover, no contexto da ode, resume bem a tarefa do homem de não paralisar a vida, ainda que saiba, previamente, que esta não estará “isenta de desgraça”, *ektòs atas* (614). O sofrimento advindo da “desgraça”, *áte*, se dá, justamente, pela falta do conhecimento futuro. Esse desconhecimento será o elemento que cindirá o herói, permitindo-lhe refletir, a partir dos seus sofrimentos, sobre sua natureza. Em suas tragédias, Sófocles reitera, constantemente, certo aspecto de incerteza do futuro. O Coro, nos últimos versos do *Ajax*, canta:

sem dúvida, é possível aos mortais conhecer
 muitas coisas por tê-las visto, mas antes de ver
 ninguém é adivinho do que acontecerá no futuro.
 ἢ πολλὰ βροτοῖς ἔστιν ἰδοῦσιν
 γινῶναι· πρὶν ἰδεῖν δ' οὐδεὶς μάντις
 τῶν μελλόντων ὅ τι πράξει. (1418-20)

e suas palavras reverberam no *Édipo Rei*:

...sendo mortal, é preciso examinar o último dia,
 e não se considerar feliz, antes de
 cruzar o limite da vida, sem sofrer nenhuma dor.
 ...θνητὸν δὴτ' ἐκείνην τὴν τελευταίαν ἔδει
 ἡμέραν ἐπισκοποῦντα μηδέν' ὀλβίζειν, πρὶν ἂν
 τέρμα τοῦ βίου περάσῃ μηδὲν ἀλγεινὸν παθῶν. (1528-30)

e atentam para o limite que é o do homem conhecer o futuro, sem que antes o tenha visto.

No final d'*As Traquírias*:

o futuro ninguém vê,
 e o presente nos é lamentoso,
 mas para eles (deuses) é vergonhoso,
 e mais penoso, ainda, é para todos os homens
 que suportaram esta desgraça.
 τὰ μὲν οὖν μέλλοντα οὐδεὶς ἔφορα,
 τὰ δὲ νῦν ἐστῶτ' οἰκτρὰ μὲν ἡμῖν,
 αἰσχροῦ δ' ἐκείνοις,
 χαλεπώτατα δ' οὖν ἀνδρῶν πάντων
 τῷ τήνδ' ἄτην ὑπέχοντι. (1270-74),

Nesses versos, Hilo, personagem individualizada, meditar sobre a natureza da incerteza do futuro, fazendo um paralelo com o presente. A ignorância do porvir o torna impaciente, e a experiência presente o faz pensar que os deuses o abandonaram e são “intransigentes”, *megálen agnomosýnen* (1266), consigo.

A circularidade das coisas, cujo ciclo inclui a vida, surgindo como conseqüência a incerteza do futuro, é uma questão relevante, sim, para Sófocles. O dramaturgo apresenta a variação do sofrimento e da felicidade não mais como alguma coisa atribuída a forças misteriosas, mas estabelece uma ordem que, seguindo o mesmo princípio de movimento, aponta para um futuro que deverá ser construído mediante a interferência do herói, não lhe impedindo de que seja arruinado. Apenas sua consciência do movimento circular das coisas é maior e mais evidente. Assim, “a história não passa como um movimento retilíneo, dirigido para o futuro, podendo sempre crescer” (1968, p.104). Não há *terra prometida*, porque não há “futuro para confortá-lo”, como afirma Knox, tampouco passado, embora o herói se volte a ele, isto não é suficiente para guiá-lo ou justificá-lo na ação.

Electra e Orestes não escusam seus atos, apesar de usarem tal desculpa, com a morte de Agamêmnon; nem Filoctetes pode justificar sua recusa em entregar o arco por ter sido

abandonado na ilha. O motivo que eles alegam, no fundo, é apenas para obnubilar uma questão maior e mais importante, que é a do fluxo contínuo ao qual eles, como mortais, estão presos, gerando, por conseguinte, um sentimento de insegurança motivado pela instabilidade das coisas.

Os heróis sofoclianos são, portanto, a todo instante, advertidos de que é melhor não avaliar uma vida, proclamando-se feliz ou infeliz, antes da morte, posto que está sempre submetida à mudança. Daí vem a sabedoria proverbial de Dejanira, no prólogo d'*As Traquinias*:

há um provérbio antigo entre os homens que mostra
que não se compreende a vida dos mortais, antes
que ele morra, nem se lhe foi boa ou ruim.
λόγος μὲν ἔστ' ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανείς
ὡς οὐκ ἂν αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἂν
θάνη τις, οὔτ' εἰ χρηστὸς οὔτ' εἴ τω κακός (1-3).

E, para concluir, a sabedoria do canto coral em *Antígone* (1347-53) que tem, na ausência de impiedade e na sabedoria, o fundamento da *eudaimonia* que conduzirá a vida.

Referências

A. TEXTOS GREGOS, EDIÇÕES COMENTADAS E TRADUÇÕES

ARISTÓTELES. *Poética*. Traducción, notas y introducción de Eduardo Sinnot. Buenos Aires: Colihue Clásica, 2004.

_____. *Retórica*. Traducción de César I. Rodríguez Mondino. Buenos Aires: Gradfoco, 2004.

EDMONDS, J. M. (Editor and Translator). *Lyra Graeca* I, III. The Loeb Classical Library. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1934.

EURÍPIDES. *Bacchae*. Translated by E.R. Dodds. Oxford: Clarendon Press, 1970.

HERODOTUS. *The Histories*. Translated by Aubrey de Séincourt. London: Penguin Books, 1972.

_____. *Historiae*. In: **DUMONT, Darl** and **SMITH, Randall M.** *Musaicos* 2001, Release, Copyright 1992-2001.

HÉSIODE. *Théogonie - Les Travaux et les Jours - Le Bouclier*. Texte Établi et Traduit par Paul MAZON. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1947.

HESÍODO. *Teogonia: A Origem dos Deuses*. Tradução de JAA Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOMÈRE. *Hymnes*. Texte établi et traduit par Jean Humbert. Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres", 1976.

HOMERO. *Iliada* I e II. Edição bilingüe. Tradução de Haroldo de Campos, introdução e organização de Trajano Vieira. São Paulo: Arx, 2002.

_____. *Odisséia* I, II e III. Edição bilingüe. Tradução de Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007.

JEBB, Sir Richard C. *The Antigone of Sophocles* (With a Commentary, Abridged from the Large Edition). Cambridge: University Press, 1990 (1ª ed., 1902).

KAMERBEEK, J.C. *The Plays of Sophocles: Commentaries, Part II, The Trachiniae*. Leiden: E.J.Brill, 1970.

_____. *The Plays of Sophocles: Commentaries, Part III, The Antigone*. Leiden: E.J.Brill, 1978.

_____. *The Plays of Sophocles: Commentaries, Part VI, The Philoctetes*. Leiden: E.J.Brill, 1980.

LLOYD-JONES, Hugh. *Sophocles: Fragments III*. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

_____. (edited and translated by). *Sophocles II: Antigone. The Women of Trachis. Philoctetes. Oedipus at Colonus*. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1994.

LUCAS, D.W. *Aristotle Poetics* (Introduction, Commentary and Appendixes). Oxford: Clarendon Press, 1968.

PINDARO. *Himnos Triunfales: Epinícios y las odas y fragmentos de Anacreonte, Safo y Erina*. Prólogo, traducción y notas de Agustín ESCLASANS. Barcelona: Imp. Vda. J.Ferrer Coll, 1946.

SÓFOCLES. *Antígona*. Introdução, versão do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, s/d.

_____. *As Traquínia*. Introdução, versão do grego e notas de Maria do Céu Zambujo Fialho. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1989.

_____. *Édipo em Colono*. Tradução do grego e prefácio de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2003.

SÓFOCLES. *Édipo em Colono*. Tradução e prefácio de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2003.

SOPHOCLE. *Les Trachiniennes - Antigone*. Tome I. Texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon. Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres", 1955.

_____. *Ajax - Oedipe Roi - Électre*. Tome II. Texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon. Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres", 1968.

SOPHOCLES. *Trachiniae*. With introduction and commentaries by Malcolm Davies. Oxford: Clarendon Press, 1991.

_____. *Trachiniae*. P.E. Easterling (ed.). Cambridge Greek and Latin Classics. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

_____. *Antigone*. Mark Griffith (ed.). Cambridge Greek and Latin Classics. Cambridge: University Press, 2006.

B. OBRAS GERAIS

ADKINS, Arthur W.H. *Merit and Responsibility: A Study in Greek Values*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1975.

AUBENQUE, Pierre. *A Prudência em Aristóteles*. Tradução de Marisa Lopes. São Paulo: Discurso Editorial, 2003.

- BARROS**, Gilda Naécia Maciel de. *Sólon de Atenas: A Cidadania Antiga*. São Paulo: Humanitas, 1998.
- BATES**, William Nickerson. *Sophocles: Poeta and Dramatist*. New York: A.S. Barnes & Company, Inc., 1961.
- BLUNDELL**, M.W. *Helping Friends and Harming Enemies: A Study in Sophocles and Greek Ethics*. Cambridge: University Press, 1989.
- BOWRA**, C.M. *Sophoclean Tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1947.
- CRANE**, Gregory. Creon and the “Ode to Man” in Sophocles’ *Antigone*. *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 92, 1989, 103-116.
- CROALLY**, Neil. Tragedy’s Teaching. In. *A Companion to Greek Tragedy*. Justina Gregory (ed.). Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- CHANTRAÎNE**, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: Histoires des Mots*. Paris: Éditions Klincksieck, 1990.
- CUNY**, Diane. *Une Leçon de Vie: Les Réflexions Générales dans le Théâtre de Sophocle*. Paris: Société d’Édition “Les Belles Lettres”, 2007.
- DEBNAR**, Paula. Fifth-Century Athenian History and Tragedy. In. *A Companion to Greek Tragedy*. Justina Gregory (ed.). Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- DODDS**, E.R. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: University of California Press, 1951.
- EHRENBERG**, Victor. *Sophocles and Pericles*. Oxford: Basil Blackwell & , 1954.
- FERGUSON**, John. *Morals and Values in Ancient Greece*. Bristol: Bristol Classical Press, 1989.
- FOLEY**, Helene. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001.

_____. *The Conception of Women in Athenian Drama*. In *Reflections of Women in Antiquity*, 127-68. New York and London: 1981.

FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, Tecelão de Mitos*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

GARDINER, Cynthia P. *The Sophoclean Chorus: A Study of Character and Function*. Iowa: University of Iowa Press, 1987.

GROSSI, Maria Inés Saravia de. *Sófocles: Uma Interpretación de sus Tragédias*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2007.

HEER, C. de. *Mákar, Eudaimon, Ólbios, Eutykhés: A Study of the Semantic Field Denoting Happiness in Ancient Greek to the End of the Fifth Century B.C.* Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1969.

KIRKWOOD, Gordon M. *A Study of Sophoclean Drama*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1996.

KITTO, H.D.F. *A Tragédia Grega: Estudo Literário. II Volume*. Tradução de José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Armênio Amado, 1990.

KNOX, Bernard M. W. *The Heroic Temper: Studies um Sophoclean Tragedy*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966.

_____. *Édipo em Tebas: o Herói Trágico de Sófocles e seu Tempo*. Tradução de Margarida Goldsztyl. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LETTERS, F.J.H. *The Life and Work of Sophocles*. London and New York: Purnell and Sons, 1953.

MACHIN, Albert. *Cohérence et Continuité dans le Théâtre de Sophocle*. Québec: Serge Fleury, editeur, 1981.

MARSHALL, Francisco. *Édipo Tirano: A Tragédia do Saber*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS-UnB, 2000.

- MCDONALD**, Marianne. *Terms for Happiness in Euripides*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1978.
- McMAHON**, Darrin M. *Happiness: A History*. New York: Grove Press, 2006.
- NORWOOD**, Gilbert. *Greek Tragedy*. London: Methen & CO. LTD., 1948.
- NUSSBAUM**, Martha C. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: University Press, 1999.
- ORMAND**, Kirk. *Exchange and Maiden: Marriage in Sophoclean Tragedy*. Austin: University of Texas Press, 1999.
- PEREIRA**, Maria Helena Monteiro da Rocha. *Concepções Helênicas de Felicidade no Além: de Homero a Platão*. Coimbra: Instituto de Alta Cultura, 1955.
- PIZZOLATO**, Luigi Franco. *A Felicidade e a Cidade*. In.: REMO, Bodei & PIZZOLATO, Luigi Franco. *A Política e a Felicidade*. Tradução de Antonio Angonese. Bauru: Edusc, 2000.
- POHLENZ**, M. *L'Uomo Greco*. Florença: La Nuova Italia, 1961.
- REINHARDT**, Karl. *Sophocle*. Traduit de l'Alemande et préfacé par Emmanuel Martineau. Paris: Les Éditions de Minuit, 1971.
- RONNET**, Gilberte. Sur le Premier Stasimon d'Antigone, *Révue des Études Grecques* 80, 1967, 100-105.
- SCODEL**, Ruth. *Sophocles*. Boston: Twayne Publishers, Twayne's World Authors Series, 1984.
- SEGAL**, Charles. *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- _____. *Sophocles' Tragic World: Nature, Divinity, Society*. Cambridge, Massachussets, London: Harvard University Press, 1985.

STINTON, T.C.W. *Heracles' Homecoming and Related Topics*. In.: *Collected on Greek Tragedy*. Oxford: Clarendo Press, 1990.

TAPLIN, Oliver. *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1989.

VIDAL-NAQUET, Pierre & VERNANT, Jean-Pierre. *Oedipe et ses Mythes*. Bruxelles: Éditions Complexe, 1988.

WALDOCK, A.J.A. *Sophocles: The Dramatist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1951.

WEBSTER, T.B.L. *An Introduction to Sophocles*. Oxford: Clarendon Press, 1936.

WINNINGTON-INGRAM, R.P. *Sophocles: an Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

ZAK, William F. *The Polis and the Divine Order: The Oresteia, Sophocles, and the Defense of Democracy*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1995.

C. ARTIGOS DE PERIÓDICOS

BLUNDELL, The Moral Character of Odysseus in Philoctetes. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, Vol.58, no.3, 1987, 307-329.

BUTAYE, D, S.J. La Fragilité du Bonheur Humain dans les Tragédies de Sophocle. *Les Études Classiques*, Tome XXXVI, no. 2, avril 1968, 98-124.

_____. L'Idéal de l' "Areté" dans les Tragédies de Sophocle. *Les Études Classiques*, Tome XXXII, no.4, octobre 1964, 337-355.

BUXTON, R.G.A. Blindness and Limits: Sophocles and the Logic of Myth. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol.100, Centenary Issue, 1980, 23-37.

- CHIASSON**, Charles C. The Herodotean Solon. *Greek Roman and Byzantine Studies*, Vol. 27, 1986, 249-262.
- CUNY**, Diane. Théorie du Complot et Déviance Tyrannique: Étude de l'Agôn entre Oedipe et Créon dans *Oedipe Roi*. *Association Bulletin Guillaume Budé* (1), 2004, p.64-81.
- FLORY**, Stewart. Laughter, Tears and Wisdom in Herodotus. *The American Journal of Philology*, vol. 99, no. 2, 1978, pp.145-153.
- LEE**, Mireille M. Evil Wealth of Raiment: Deadly *péploi* in Greek Tragedy. *Classical Journal* 99.3, 2004, 239-252.
- LEWIS**, R.G. An Alternative Date for Sophocles' *Antigone*. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, Vol. 29, Number 1, Spring 1988, 35-50.
- CHIASSON**, Charles C. The Herodotean Solon. *Greek Roman and Byzantine Studies*, volume 27 (1986), No.3, Duke University, Durhan, North Carolina, pp.249-262.
- CONACHER**, D.J. Sophocles' *Trachiniae*: Some Observations. *The American Journal of Philology*. Vol. 118, N. 1 (Spring, 1997), p. 21-34.
- HESTER**, D.A. Sophocles The Unphilosophical: A Study in the *Antigone*. *Mnemosyne Bibliotheca Classica Batava*, Series IV, volumen XXIV, fasciculus 1, 1971, 11-59.
- HOLT**, Philip. Polis and Tragedy in the *Antigone*, *Mnemosyne*, Vol. LII, Fasc. 6, Leiden, 1999.
- _____. Herakles' Apotheosis in lost Greek Literature and Art. *L'Antiquité Classique* LXI, 1992.
- _____. The End of the *Trachiniai* and the Fate of Herakles, *Journal of Hellenic Studies*, Vol., 109, 1989, 69-80.
- KIRKWOOD**, Gordon M. The Dramatic Unity of Sophocles's *Trachiniae*, *Transactions and Proceedings of The American Philological Association*, Vol 72 (1941) pp. 203-211.

- McCALL, Marsh. *The Trachiniae: Structure, Focus, and Heracles. The American Journal of Philology*, Vol. 93, N.1 Studies in Honor of Henry T. Rowel. (Jan. 1972), pp. 142-163.
- MINADEO, Richard W. Sophocles' Ajax and kakía, *Eranos* 85, Upsala: University of Upsala Press, 1987, 19-23.
- MUSURILLO, Herbert. Fortune's Wheel: The Symbolism of Sophocles' *Women of Trachis. Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 92. (1961), pp.372-383.
- OPSTELTEN, J.C. *Sophocles and Greek Pessimism*. Translated from the Dutch by J.A. Ross. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1952.
- PETERKIN, L. Denis. The Creon of Sophocles. *Classical Philology*, vol. 24, no.3, 1929, pp. 263-273.
- POST, Chandler Rathfon. *The Dramatic Art of Sophocles. HSCP*, Harvard: University Press, vol.23, 1912, pp. 71-127.
- ROMILLY, Jacqueline de. Le Thème du Bonheur dans les *Bacchantes. Revue des Études Grecques*, vol. 76, 1963, pp.361-80.
- SEAFORD, Richard. The Tragic Wedding, *Journal Hellenic Studies* 107 (1987) 106-13.
- SORUM, Christina Elliot. Monster and the Family: the Exodos of Sophocles' *Trachiniae. Greek Roman and Byzantine Studies*, Duke University, North Carolina, Volume 19, 1978.
- STAFFORD, E.J., Héraklès: Encore et Toujours le Problème du *Heros-Theos, Kernos* 18 (2005), p.391-406.
- TARRANT, Dorothy. Greek Metaphors of Light, *Classical Quarterly*, n. 10 (1960) 181-87.
- TROUSSON, R. La Philosophie du Pouvoir dans l'Antigone de Sophocle. *Revue des Études Grecques*, vol. 77, no.364-365, 1964/1, pp.23-33.

ZIELINSKI, Tadeu. Charis and Charites. *The Classical Quartely*, Vol. 18, no. ¾ (Jul.-Oct.) 1924, 158-163.

D. SITES DA INTERNET, ARTIGOS DE JORNAL ETC

CHANTRAÎNE, Pierre. *Dictionnaire Étimologique de la Langue Grecque*. Paris: Éditions Klincksieck, 1990.

DUMONT, Darl and SMITH, Randall M. *Musaios Version 2001, Release A*. Copyright 1992-2001.

OLIVEIRA, Flávio Ribeiro de. *Aias de Sófocles: Tradução e Estudo*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de São Paulo, 1994.