



Marilei Golfe Milan

O TRÁGICO NA TRILOGIA TEBANA DE SÓFOCLES

Passo Fundo

2022

Marilei Golfe Milan

O TRÁGICO NA TRILOGIA TEBANA DE SÓFOCLES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Luís Francisco Fianco Dias.

Passo Fundo
2022

CIP – Catalogação na Publicação

M659t Milan, Marilei Golfe
O trágico na Trilogia Tebana de Sófocles [recurso eletrônico] / Marilei Golfe Milan. – 2022.
774 Kb. ; PDF.

Orientador: Prof. Dr. Luís Francisco Fianco Dias.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de
Passo Fundo, 2022.

1. Análise do discurso literário. 2. Literatura grega.
3. Teatro grego (Tragédia). 4. Sófocles. I. Fianco,
Francisco, orientador. II. Título.

CDU: 875-21.09

Catálogo: Bibliotecária Schirlei T. da Silva Vaz - CRB 10/1364

*Dedicada aos meus filhos Harrison e Valéria:
Engrenagens e Sorrisos*

Não te afastes daqui sem primeiro ouvir o que a sabedoria popular dos gregos tem a contar sobre essa mesma vida que se estende diante de ti com tão inexplicável serenojovialidade: Reza antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio Sileno, o companheiro de Dionísio. Quando, por fim, ele veio cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: - Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer. Nietzsche, Friedrich W. O Nascimento da Tragédia (1871).

RESUMO

Obras com a temática trágica têm atraído muitos leitores ao longo dos tempos, tal fato se confirma pela procura de obras clássicas, reescrituras de peças de teatro e publicações sobre o tema. Ao longo dos séculos se observa a presença das obras da antiguidade como primordiais para estudo e elaboração de textos sobre a tragédia. Desta forma, a presente dissertação tem por objetivo de pesquisa compreender o trágico na literatura clássica grega. Pretende-se identificar as temáticas nas peças de teatro que compõem a *Trilogia Tebana*, que são três, *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*, escritas pelo poeta grego Sófocles. À luz das teorias apresentadas extrai-se os *corpora* para elaboração desse estudo, no sentido do excesso de paixões do herói, sofrimento como forma de redenção e aos ajustes diante da perplexidade conflituosa do ser humano. Tendo em vista o trágico na literatura clássica grega, a pesquisa é de ordem exploratória e bibliográfica com abordagem qualitativa. Para isso, Aristóteles (2017), Brandão (2015), Lesky (1996), Vernant (1979, 1999, 2002), Weyne (1984), e o filósofo Nietzsche (2006, 2007, 2014, 2015), nos oferecem a fundamentação teórica deste estudo. O resultado obtido nesta pesquisa evidenciou a tentativa de desobediência ao destino trágico pelo herói, esse que em sua sabedoria tirana sacrificou o dom da visão e alcançou a morte, não antes de sua redenção, e deixou conflitos de herança aos descendentes, que precisaram dispor sua validade humana frente às leis não escritas das potências divinas. Assim sendo, a pesquisa oportunizou a compreensão literária sobre o trágico e também sobre o efeito do trágico, esse acresce no espectador o aprendizado pela purificação das emoções, experiência proporcionada pelas peças trágicas que compõem a *Trilogia Tebana*.

Palavras-chave: Literatura Clássica Grega. Trágico. Efeito do Trágico.

ABSTRACT

Works with the tragic theme have attracted many readers over time, this fact is confirmed by the search for classical works, re-scriptures of plays and publications on the subject. Over the centuries, the presence of works of antiquity as primordial for the study and elaboration of texts on tragedy has been observed. Thus, this dissertation aims to understand the tragic in classical Greek literature. It is intended to identify the themes in the plays that make up the Tebana Trilogy, which are three, Oedipus King, Oedipus in Colonus and Antigone, written by the Greek poet Sophocles. In the light of the theories presented, the corpora is extracted to elaborate this study, in the sense of the hero's excess of passions, suffering as a form of redemption and adjustments in the face of the conflicting perplexity of the human being. In view of the tragic in classical Greek literature, the research is exploratory and bibliographic with a qualitative approach. For this, Aristotle (2017), Brandão (2015), Lesky (1996), Vernant (1979, 1999, 2002), Weyne (1984), and the philosopher Nietzsche (2006, 2007, 2014, 2015), offer us the theoretical basis of this study. The result obtained in this research showed the attempt to disobey the tragic destiny by the hero, who in his tyrant wisdom sacrificed the gift of vision and attained death, not before his redemption, and left conflicts of inheritance to the descendants, who had to dispose of their human validity in the face of the unwritten laws of the divine powers. Thus, the research opportunistized the literary understanding of the tragic and also about the effect of the tragic, this added in the spectator learning by the purification of emotions, an experience provided by the tragic pieces that make up the Tebana Trilogy.

Keywords: Classical Greek Literature. Tragic. Tragic effect.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	07
2 A ARTE TRÁGICA GREGA.....	12
2.1 A TRAGÉDIA E <i>A POÉTICA</i>	12
2.2 O SENTIMENTO TRÁGICO PARA ALÉM DA TRAGÉDIA.....	16
2.3 A VERDADE COMO NARRATIVA NA CULTURA GREGA CLÁSSICA.....	18
3 SÓFOCLES E A TRILOGIA TEBANA	25
3.1 O MITO.....	25
3.2 <i>A HAMARTÍA</i> , A SABEDORIA ORACULAR E O ENIGMA.....	27
3.3 AS VOZES DOS DEUSES	33
4 O (RE)NASCIMENTO DA TRAGÉDIA NO FINAL DO SÉCULO XIX	35
4.1 AS APOLÍNEAS E AS DIONISIÁCAS.....	35
4.2 AS TRAGÉDIAS DE SÓFOCLES.....	40
4.3 POLÊMICA NO ESTETICISMO EM NIETZSCHE.....	42
5 O TRÁGICO NAS PEÇAS DE TEATRO ÉDIPO REI, ÉDIPO EM COLONO E ANTÍGONA SOB O VIES LITERATURA E DA FILOSOFIA.....	45
5.1 ÉDIPO REI: A TRÁGICA MUTILAÇÃO.....	45
5.2 ÉDIPO EM COLONO: O DESTINO DO CORPO ALÉM DA VIDA.....	55
5.3 ANTÍGONA: A TRÁGICA VALIDADE HUMANA.....	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71

1 INTRODUÇÃO

O mito murmura terríveis sentenças nos ouvidos da humanidade que soluça, e então bem ali, entre os sorrisos dos deuses e as lágrimas dos homens, banhada de glórias e tão singularmente apta ao sofrimento, está a vida. Em meio aos diferentes caminhos que conduziram a humanidade, a imitação de ações se fez presente, e devido ao modo, o caráter e o pensamento executam essas ações e se manifestam sobre os perigos do processo de existência, e a tragédia se fez. É a destruição de uma vida assumindo dentro de um período de sol, imitações de ações de homens superiores. O presente trabalho apresenta o conjunto de obras que compõem a *Trilogia Tebana*, escrita pelo poeta Sófocles, um dos trágicos da antiguidade grega, e tem como objetivo compreender o trágico na literatura clássica grega.

A *Trilogia Tebana* é composta de três peças de teatro. A primeira peça da trilogia é *Édipo Rei* e foi representada em Atenas pela primeira vez provavelmente em 430 a.C., nos apresenta o herói que comete um erro na juventude: tenta fugir ao destino e nesse processo mata seu pai e casa com sua mãe. Édipo é fruto do casamento de Laio e Jocasta, mas é dado a um pastor ao nascer por carregar consigo a maldição de matar o pai para se casar com a mãe. Ao ser entregue, pelo pastor, a um casal sem filhos, permanece distante de sua terra natal até a revelação de não ser filho daquela corte onde cresceu. Então o jovem príncipe vai ao Oráculo de Delfos e tem a confirmação, assim põe-se a vagar e guiado pelos astros chega a algum lugar, mas antes, no decurso, desentende-se com passantes e os aniquila. Ele segue caminho e encontra uma Tebas assolada pela peste e alarmada pela enigmática Esfinge, essa é derrotada pela sabedoria dele, feito pelo qual é aclamado rei e recebe a mão da rainha. Em Tebas, a realeza vive feliz, por um tempo, até uma nova peste se instalar e pedir o esclarecimento acerca da morte do antigo rei. É o início da saga do herói, com todo horror e a piedade diante do incesto, da maldição e da tentativa de desobediência ao destino, a qual se apresenta no desenrolar da tragédia.

A segunda peça é *Édipo em Colono*, representada pela primeira vez em 401 a.C. em Atenas. O herói Édipo ainda vive em Tebas em meio a disputa do trono entre os seus dois filhos homens, eles insensíveis ao imenso infortúnio do pai e revoltados com a maldição, o expulsam da cidade. Ele, após perambular na Grécia como mendigo, guiado por sua filha Antígona, chega em Colono e ali tem asilo, prometendo proteger a cidade de qualquer mal vindo de onde foi expulso. Ismene, a outra filha, também se junta aos dois acolhidos ao mesmo tempo em que um aviso oracular informa o recebimento de bênçãos à terra

acolhedora do pai. A proteção Olímpica e a prosperidade da terra abrigadora desencadeiam conflitos até a chegada da hora do herói partir do mundo dos vivos.

Por fim a terceira peça é *Antígona*, representada pela primeira vez em 441 a.C., em Atenas. Esta peça narra o retorno das irmãs para Tebas depois que a maldição do pai aos filhos homens se realiza, e a Antígona resta cumprir voluntariamente suas promessas fraternais a todo custo. À família envolvida na tragédia cabe o ajuste, e só há um caminho de piedade exterminadora para cumprir. A heroína tem como único ato disponível sua validade humana, mesmo com toda a fragilidade de jovem noiva, neste drama de rara beleza que levantou questões fundamentais para o espírito humano.

Poeta grego da antiguidade, Sófocles, autor da obra, nasceu em 497 a.C. em Colono, uma pequena localidade pertencente a Atenas na Grécia. Quando jovem e notável por sua beleza, conduziu o coro de jovens e tornou-se um dos dez administradores do tesouro federal, tomando parte em expedições e desempenhando funções públicas. Sófocles jamais deixou Atenas, a não ser para cumprir funções oficiais, e sempre foi benquisto pelo público das tragédias, pois ele compôs mais de uma centena de peças e foi premiado dezenas de vezes com o primeiro e o segundo lugar.

A *Trilogia Tebana* foi traduzida e estudada pelos interessados nas marcas do poeta grego, ele expressa na trilogia de peças, o sofrimento advindo do excesso de paixões, dos destinos enigmáticos, da culpa sem consciência e do sofrimento imerecido, ou seja, o verdadeiramente terrível da vida humana era a musa trágica de Sófocles. O poeta era um homem movido pela razão e suas alegorias representavam as condições dos homens no mundo, com todas as conquistas e limitações para que fossem capazes, mesmo em meio as tragédias, de se relacionarem com a dor e o sofrimento.

Diante disso, essa obra foi escolhida, pois é pertinente o estudo acerca da tragédia na obra pertencente ao teatro da antiguidade grega, e também, o desejo de entender as contribuições literárias que a tragédia pode nos dar na contemporaneidade. Embora essas peças não sejam apenas um museu merecendo respeito através dos séculos, elas são obras imortais, distantes, estranhas e que nos chocam.

A fim de nortear esta pesquisa, a fundamentação teórica é apoiada nos estudos do filósofo da Antiguidade Clássica, Aristóteles – um dos situados entre os gênios da humanidade -, em sua obra, a *Poética*, provavelmente registrada entre os anos de 335 a.C. e 323 a.C. Contribuem, neste estudo, nos propondo uma teoria da tragédia na filologia clássica, o teórico Albin Lesky (2015), o professor brasileiro Junito de Souza Brandão (2015), e

Thomas Bulfinch (1999), norte-americano e também professor, esse interessado e desde muito cedo dedicado aos estudos da mitologia, justificando pela ideia do conhecimento histórico fazer sentido aliado a mesma. A fim de elucidar a pluralidade das modalidades de crença na palavra dada e nas experiências, que podem ser chamadas apenas de verdades, essas culminando na cultura, se faz essencial a obra do teórico Paul Veyne (1984), e mais, dos estudos do filósofo Friedrich Wilhelm Nietzsche (2006, 2007, 2014, 2015) acerca do nascimento e do renascimento da tragédia e todas as nuances que a compõe nas tragédias do poeta Sófocles. Referimos alguns artigos de autores nacionais e internacionais, desenvolvidos e publicados acerca do tema para compor a argumentação, quando isso for pertinente

Delineamos este estudo em quatro capítulos, além da Introdução e das Considerações Finais. O primeiro capítulo será composto pela revisão bibliográfica teórica relacionada à Tragédia, constituindo-se dos pressupostos de Albin Lesky em sua elaboração de estudos clássicos e também da definição, estrutura, elementos, partes, situação e classificação na teoria de Aristóteles acerca da tragédia, e Gerd Bornheim (2007), para examinar o sentimento trágico para além da tragédia. A teoria de Veyne nos dará suporte para conhecermos os pressupostos da cultura grega acerca da verdade. O capítulo segundo compreende a obra Trilogia Tebana do poeta da antiguidade grega, Sófocles, compreende também o mito e sua definição, a origem da *hamartía* e a hierarquia das famílias divinas, bem como os enigmas e a importância das vozes dos deuses para o mundo grego. Para isso buscamos os estudos, sobre a mitologia grega, de Brandão e Bulfinch pelo fato de compreenderem a razão pelo qual a Cultura Ocidental se voltou tão intensamente para o mundo grego, representando uma fonte inesgotável de símbolos de convivência com as forças da natureza e as celestiais. O terceiro capítulo aponta os estudos do contemporâneo Nietzsche, estes a respeito dos pontos de interrogação à pretensa serenojovialidade dos gregos e da arte grega e suas constatações do nascimento da tragédia a partir do espírito da música e mais, sobre a necessidade sedutora do viver e da existência daquele povo antigo que tinha na coletânea de peculiaridades trágicas a sublime e dedicada arte, dialogando neste estudo, com a teoria de Aristóteles. Ainda nesse, complementaremos com os estudos filosóficos de Mosé (2014) propondo uma nova racionalidade para nos ajudar a vencer o sofrimento pela afirmação da totalidade da vida, e do filósofo Machado (2005) analisando as obra do prussiano e nos possibilitando compreender a polêmica na relação entre ciência, arte e filosofia. No quarto capítulo apresenta-se a descrição do teatro grego, a composição e

evolução, bem como os elementos que passaram a fazer parte dos cenários, e se extrai os *corpora* para a constatação da problemática, no sentido do excesso de paixões do herói, sofrimento como forma de redenção e aos ajustes diante da perplexidade conflituosa do ser humano, frente às teorias apresentadas.

A obra clássica grega escolhida para este estudo apresenta o mito e o acontecimento oracular. O mito tem múltiplos significados, mas se distingue das narrativas da lenda, fábula, alegoria e parábola, pois é o relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial, pode ter intervenção de entes sobrenaturais e nos conta algo que não era, mas começou a ser. O mito não é exclusividade de qualquer tempo, é de grandiosa nobreza e flutua entre a admiração e a incredulidade e causa inquietações acerca da concepção trágica do mundo; por sua vez, o acontecimento oracular é um aviso e esse desencadeia a ação humana de evitar, mas é justamente por isso, é por uma tentativa de desobediência que o destino se cumpre, sem saber, pois voluntariamente não o faria. O mito impossibilita a infalibilidade oracular, porque não importam as palavras, os significados e os sentidos a ele atribuídos, ele é único e desprovido de razão, não nutre sentimentos e não ouve os lamentos, é incondicional da existência, apenas se cumpre sem piedade em sua condição dolorosa e trágica, única, irremediável e inapelável e, por esta razão, compreender o mito na tragédia em cada uma das peças sofocianas da trilogia, é o condutor deste estudo.

Compreender essas contradições é fundamental para o entendimento do pensamento trágico, seja esse pertencente à antiguidade ou à contemporaneidade. A aceitação sem reservas do destino e, ainda, de tudo quanto é problemático e estranho para a existência, liga o ser humano, através do trágico, ao gozo e ao prazer de viver e, apesar do trágico, liga também ao real culminando na substituição de uma maneira de crer e quando desordeira rumo ao novo, esse constituirá na tentativa de estabilizar um pressuposto permitindo a recusa da parte desagradável da realidade. Tendo em vista os envolvidos não mais precisarem aceitar somente a validade humana do fim em si, mas o apontamento de um caminho para obter a aprovação da existência, ou seja, mesmo diante de uma situação desagradável o ser humano poderá manifestar sua vontade incondicional de viver sem ilusões.

Por fim nas Considerações Finais desta pesquisa, espera-se anunciar a compreensão do trágico e o efeito do trágico sobre o espectador, pois a clareza com a qual trataremos o tema da obra literária clássica grega, que apresentou a forma de expressão do cidadão de tão antiga *polis* e que discutia sua vida e sua sociedade, mesmo diante da perplexidade afrontadora aos nossos sentidos, e era, ainda, a arte de viver conforme exigiam os princípios

pertencentes a outrora e tão modestamente foram deixados de herança, permitirá aprendizado, para que nos sirvamos e nos expressemos diante dos outros na contemporaneidade.

2 A ARTE TRÁGICA GREGA

É fundamental, para a literatura e o teatro, que nos ocupemos dos estudos sobre a Tragédia Grega. Os gregos compuseram tragédias mas não falaram do trágico, eles “criaram a grande arte da tragédia, e com isso, realizaram uma das maiores façanhas no campo do espírito, mas não desenvolveram nenhuma uma teoria do trágico que tentasse ir além da plasmação deste no drama e chegasse a envolver a concepção do mundo como um todo” (LESKY, 20015, p. 27).

A sociedade grega clássica teve em sua constituição alguns princípios que foram guiados pela produção literária de sua época, e o homem grego, em sua formação, se valeu da contribuição dos diversos campos da arte. Os poetas, com seus escritos, orientaram a condução da vida daquele povo, sugeriram caminhos, apontaram respostas e transformações, permitiram o desenvolvimento do pensamento ocidental tão necessário, potencializando a *polis*¹ na sua formação. As narrativas, primeiramente, procuravam manter as tradições geracionais e a mítica com o Olimpo e depois buscaram por um longo tempo despertar as emoções e as reações do povo grego que ouvia ou aplaudia, bem como exaltar o herói a ser seguido e intermediar o diálogo entre o homem grego e sua *polis* nos conflitos, apontando as formas de pensamento para continuar vivendo e progredindo em sociedade.

Por esta perspectiva, o objetivo deste capítulo é apresentar o que é a arte trágica e o sentido do trágico para além da tragédia, e ainda, onde se inscreve a verdade na cultura grega clássica. É na essência para a explicação da vida e suas manifestações que nasceu a tragédia e o fato de trazer em si a contradição, a luta do mundo mítico e do mundo racional, esses ligados a formação rica de pressupostos, ofereceram o campo da arte onde se escreveu algumas das mais belas peças acerca do tema, e essas têm seus germes nas obras dos poetas da Antiguidade Grega.

2.1 A TRAGÉDIA E A POÉTICA

Aristóteles sistematizou teoricamente o gênero dramático no texto denominado *Poética*. As referências ao tema da tragédia tornam imperioso recorrer ao texto do estagirita: Aristóteles diz que a tragédia teria nascido pela regência do ditirambo, o canto ao deus Dioniso, e liga-se à etimologia de tragédia: *trágos* (bode) e *oidé* (canto); a palavra *tragoidia*

¹ Polis: cidade

significa, em grego, canto do bode ou canto religioso com o qual se acompanhava o sacrifício do animal nas festas em homenagem ao deus. O filósofo da antiguidade, assim conceitua a tragédia em sua obra, a *Poética*.

É pois, a tragédia a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamentos distintamente distribuídas em suas partes; mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções. (ARISTÓTELES, 2020, p. 73)

Na *Poética*, Aristóteles evidencia as partes da tragédia: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia. Estes compõem os principais traços da mimese trágica, mas o mais importante dessas partes é a trama dos fatos. A tragédia é a mimese das ações da vida e segundo essas ações, os homens são felizes ou não, portanto, os fatos e o enredo constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é, de tudo, o que mais importa. (ARISTÓTELES, 2020, p. 81).

Aristóteles destaca que, dos principais traços, o mito é o princípio, ou seja, a alma da tragédia, em seguida vem os caracteres, depois o pensamento consistindo na capacidade de dizer o quanto é pertinente e adequado, ainda a elocução, ou seja, a manifestação do sentido ocorrido na função da escolha das palavras, e finalmente a melopeia, o maior dos ornamentos já que proporciona o efeito visual do espetáculo. (ARISTÓTELES, 2020, p. 83).

O estagirita destaca os meios de fascinação das tragédias: a reviravolta (*peripéteia*) e o reconhecimento (*anagnorisis*), esses fazem parte do mito. A reviravolta é a mudança determinando a inversão das ações; o reconhecimento é o passar da ignorância ao conhecimento. O filósofo recorre ao mito de Édipo para exemplificar: a reviravolta surge quando o mensageiro chega pensando em reconfortar e libertá-lo do temor em relação aos pais de sua infância e juventude, mas produz o inverso, proporciona o conhecimento da verdadeira origem do rei e, o reconhecimento acontece no mesmo instante, ele passa da ignorância para a reversão da ação. “A mais bela modalidade de reconhecimento é a que se dá com a reviravolta, como ocorre no Édipo.” (ARISTÓTELES, 2020, p. 107). Há, além das duas, a comoção emocional, essa é “uma ação destrutiva ou dolorosa, como o são as mortes insinuadas em cena, as dores agonizantes, os ferimentos e outros casos semelhantes” (ARISTÓTELES, 2020, p. 109). O autor da tragédia, segundo Aristóteles, deve construir o enlace, isto é, o desenvolvimento que se estende desde o início até onde ocorre a modificação da prosperidade para a adversidade, e o desenlace, esse se estende do início da modificação até o final da peça.

Albin Lesky, em *A Tragédia Grega* (2015), aponta alguns requisitos para o aparecimento do efeito trágico em uma peça de teatro grego. Um desses é *a dignidade da queda*, no pensamento grego significa que os termos trágicos vêm dos mitos, embora hoje não interpretamos como classe social, mas como sentido de transcendente, do ponto de vista humano, é a considerável altura da queda configurando o cair de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça iniludível, ligada a acontecimentos de intenso dinamismo. O segundo requisito é designado por *possibilidade de relação com o nosso próprio mundo*, esse deve nos interessar, afetar e comover, e se sentirmos importar ao nosso destino, diante de grandes catástrofes mundiais, e sob temor indeciso refletirmos a vulnerabilidade da existência humana impactada violentamente, e a vida, mesmo assim, continuará, então, se sentirmos isso tudo nos atingindo profundamente, é porque experimentamos o trágico. Outro requisito é especificamente grego e diz respeito ao sujeito do ato, ele deve *ter alçado à sua consciência* tudo isso, sofrendo conscientemente; prestação de contas é um dos elementos da consciência grega e está profundamente arraigada na história da formação do pensamento grego e no conjunto dos elementos que o compõem com desfechos de reconciliação e ajustes. Por fim, temos *a culpa trágica*, essa se estende de forma importante na história do pensamento ocidental, deve ser entendida como culpa moral e tem seus germens na Antiguidade. “Devemos entender com isso a falha intelectual do que é correto, uma falta de compreensão humana em meio dessa confusão em que se situa nossa vida” (LESKY, 2015, p. 44).

Recorremos a *Poética* de Aristóteles para enunciar a situação trágica por excelência:

[...] a composição da mais bela tragédia não deve ser simples, mas complexa, e tal tragédia deve ser a mimese de fatos temerosos e dignos de compaixão, fica a princípio evidente que não se devem apresentar homens excelentes que passem da prosperidade à adversidade – pois isso não desperta pavor nem compaixão, mas repugnância -, nem homens maus que passam da desventura à prosperidade – isso é o que há de menos trágico, pois nada possui do que convém ao trágico: com efeito, não suscita nem benevolência, nem compaixão, nem pavor – nem mesmo quando um homem decididamente cruel passa da prosperidade à adversidade – pois tal maneira de tramas os fatos pode ter a ver com a expectativa humana, mas não suscita nem compaixão nem pavor, pois aquela diz respeito ao que vive a adversidade que afeta um semelhante, ou seja, a compaixão ocorre em relação ao que não merece; o pavor em relação ao semelhante, e assim tal ação não suscitará nem compaixão nem pavor. (ARISTÓTELES, 2020, p. 113)

A composição da tragédia grega versa sobre poucas famílias, por conseguinte, o critério para se efetuar a arte é o fazer ou o padecer de terríveis infortúnios, e proceder desta forma é o correto. Aristóteles em sua *Poética* menciona como “o pavor e a compaixão podem ser gerados a partir do espetáculo, mas também podem surgir da própria trama dos fatos”

(ARISTÓTELES, 2020, p. 117), atesta ser “ preciso compor o enredo de tal modo que, mesmo sem o assistir, aquele que escuta o desenrolar dos acontecimentos efetuados possa ser tomado pelo pavor e pelo compadecimento” (ARISTÓTELES, 2020, p. 119), e se opõe aos recursos de encenação os quais não concretizam o pavor mas o monstruoso, esses nada têm em comum com a tragédia, pois nesta se procura apenas o prazer concretizado pelo autor, e lhe é próprio e construído em função dos acontecimentos.

Além disso, temos a situação intermediária,

[...] aquela do homem que, sem se distinguir muito pela virtude e pela justiça, chega à adversidade não por causa de sua maldade e de seu vício, mas por ter cometido algum erro. Como no caso daqueles entes que obtiveram grande prosperidade [...] provenientes de grandes famílias. [...] e que a reversão da fortuna não ocorra em função da passagem da adversidade à prosperidade, mas, ao contrário, da prosperidade à adversidade, e que se dê não por causa da maldade, mas em função de um erro cometido pelo herói, que é tal como se enuncia ou melhor, ao invés de pior. (ARISTÓTELES, 2020, p. 115).

A compaixão do espectador, segundo Lesky (2015), só surge quando testemunha uma desgraça imerecida, daí resulta a exigência do caráter médio e, a verdadeira tragédia, deve deixar sempre aberta a possibilidade de relação como o próprio ser. Com isso certamente aprendemos um bocado dos ensinamentos pretendidos por Aristóteles, porém não é tão simples compreender a contraposição do erro sem culpa ao crime condenável moralmente. Devemos antes compreender o pensamento antigo sobre aceitar uma culpa que subjetivamente não é imputável e existe, e com toda a gravidade, é odiosa aos homens e aos deuses, podendo empestar uma vasta terra, e não pode ser resolvida num simples ajustamento entre a culpa e a expiação, pois o pensamento do autor trágico cala muito mais profundo, e a culpa moral imputável é um dado real e precisa contar.

Muitos teóricos têm, como cânone, no indiscutível efeito educativo do teatro não admitir brincadeiras, pois vem a se conhecer os conflitos através das grandes vozes dos poetas, no entanto, alguns contrários tornaram-se mais fortes em relação a catarse e chegaram a negar à obra de arte trágica, não só a intenção pedagógica, mas também o efeito moral. Os grandes tragediógrafos da antiguidade falavam diretamente aos atenienses na grande arena grega, às vezes por dever sagrado para com as divindades e outras por confiança entre os deuses e os homens.

Lesky (2015), quando se refere a concepção do trágico em sua essência, defende ser ao mesmo tempo uma boa dose de visão de mundo, e informa sobre os gregos levantarem questões trágicas que continuam nossas, agudamente nossas. As peças que compõem a tragédia grega são um maravilhoso acervo literário respeitado pela contemporaneidade e pela

imortalidade dos sentimentos universais envolvidos e quando esses são reconhecidos nelas, nos sentimos representados por elas. No centro dessa concepção literária ergue-se sempre “um herói radioso e vencedor, aureolado pela glória de suas armas e feitos, mas ele se ergue diante do fundo escuro da morte certa que, também a ele, arrancará de suas alegrias para leva-lo ao nada, ou a um lúgubre mundo de sombras, não melhor que o nada” (LESKY, 2015, p. 24). Os imortais bem-aventurados podem, quando lhes apraz, curvarem-se com magia e graça ao pobre mortal ajudando-o em alguma de suas dificuldades para em seguida, em poucos instantes, voltar-lhes as costas e pôr à mostra o imenso abismo separando a sua bem-aventurança dos tormentos daqueles que tem na morte certa a governança da vida. A luta da causa dos deuses não passa de uma briga caprichosa, enquanto para os mortais é arriscar tudo quanto têm e tudo quanto perderão na amargura da morte.

O estudioso Lesky (2015) enfatiza que foi extraordinária a significação da tragédia grega para a vida espiritual de todos os povos recebedores do legado da Antiguidade e, essa tarefa “não se esgota, o que continuamente nos faz voltar a ela, e tampouco fica suficientemente expresso com isso o que constitui a sua imensa grandeza” (LESKY, 2015, p. 280).

A descrição de tragédia, apresentada por Aristóteles, parte da fragilidade do ser humano na sua existência e suscita as possibilidades que “a condição trágica pode situar-se no mundo dos deuses, e seus polos opostos podem chamar-se de Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem.” (LESKY, 2015, p. 31). O caráter de incompletude permite notar o quanto a obra ainda estava aberta a complementos, no entanto, uma constatação é definitiva: A *Poética* inaugura uma tradição e constitui o germe de toda a futura interpretação do trágico.

2.2 O SENTIMENTO TRÁGICO PARA ALÉM DA TRAGÉDIA

O estudo aos cânones oferece compreensão sobre o trágico, pois os gregos aquilataram o sentido do trágico e nos proporcionam medir o motivo do permanecer constante e o diferente desse constante. Utilizaremos a teoria de Gerd Bornheim (2007), para examinar o sentimento trágico para além da tragédia. Conforme o autor, a *Poética* de Aristóteles, é a primeira fonte a consultar, no entanto ele não nos diz o que é a tragédia, delimita, sim, e nos explica como é estruturada, quais são suas partes constituintes e o lugar

das mesmas. A dificuldade de compreensão da tragédia situa-se na resistência que envolve o fenômeno trágico:

Trata-se, em verdade, de algo que é rebelde a qualquer tipo de definição, que não se submete integralmente a teorias. Justifica-se: deparamos na tragédia com uma situação humana limite, que habita regiões impossíveis de serem decodificadas. As interpretações permanecem aquém do trágico, e lutam com uma realidade que não podem ser reduzida a conceitos. (BORNHEIM, 2007, p. 71).

Ao apontar os pressupostos fundamentais da tragédia, Bornheim (2007), anuncia o primeiro: é o homem trágico. E exemplifica Édipo. Para verificar o trágico é preciso que seja vivido por alguém, mas explicar o trágico a partir da subjetividade do homem sendo a única perspectiva possibilitadora da situação é um equívoco, pois tal limitação não é suficiente. Há outro elemento fundamental: o sentido da ordem dentro da qual se inscreve o herói trágico; esse sentido é o formador do horizonte existencial do homem. Essa ordem pode ser “o cosmo, os deuses, a justiça, o bem ou outros valores morais, o amor e até mesmo o sentido último da realidade” (BORNHEIM, 2007, p. 74).

A viabilidade da ação trágica é a polaridade entre os pressupostos, sendo assim, não é o caráter que determina o trágico, mas a ação, pois o caráter se restringe e é próprio do homem, no entanto, a ação deve ser compreendida como o homem está inserido no mundo. Na tensão entre esses dois polos, caráter e ação, instala-se o conflito e nesse reside o trágico, e essa ação “não precisa redundar necessariamente na morte do herói, embora a morte possa causar um impacto trágico maior” pois, o mais importante, na ação trágica, “é a reconciliação dos dois polos ou a suspensão do conflito, embora a dada pela morte possa acontecer” (BORNHEIM, 2007, p. 74).

O sentido do real é o segundo pressuposto da tragédia, assim como Nietzsche, Bornheim (2007) também recorre aos pré-socráticos para explicar, especialmente Heráclito e Anaximandro. A filosofia do primeiro é permeada pela ideia de justiça e tem como grande inimiga a *hýbris*². Para o segundo, podemos indicar o mover-se na unidade, explicando as coisas múltiplas vindas da unidade e para elas retornando em processo de gênese e destruição, e na multiplicidade, essa compreende de uma forma dramática a culpa e a injustiça, juntas se fazem através da reintegração da unidade, resolvendo em si o múltiplo.

O herói trágico está tensionado entre dois extremos, o ser e a aparência do ser, a vida dele balança entre verdade e a mentira. O desvelamento da aparência ao longo de toda a

² Hýbris: “podemos traduzir aproximadamente por insolência, desmedida, ultraje, excesso ou violência arbitrária, entre outras alternativas, deve ser entendida aqui em seu sentido religioso, pois é nítida a sua contraposição à piedosa pureza em todas as palavras e atos” (MARSHALL, 1999).

trama é “a verdade no sentido de *aletheia*: manifestar-se, descobrir-se, desesconder-se” (BORNHEIM, 2007, p. 79). O herói age como se tudo o que o transcende perdesse o sentido, a sua posição se revela mentira, e encontra “com uma injustiça que obriga ao reconhecimento da justiça” (BORNHEIM, 2007, p. 80).

Para finalizar, o teórico sugere que o sentido da tragédia é questionar qual a medida do homem.

Toda a tragédia pergunta se o homem encontra sua medida em sua particularidade ou se ela reside em algo que o transcende; e a tragédia pergunta para fazer ver que a segunda hipótese é a verdadeira. O não-reconhecimento dessa medida do homem acarreta, pois, o trágico. (BORNHEIM, 2007, p. 80).

A tragédia supõe o homem com seus dois polos, a individualidade a transcendência. Na transcendência o homem encontra a sua medida, mas o não reconhecimento desta gera a situação trágica. Reconhecendo a medida, o homem possibilita a passagem da injustiça à justiça, do desequilíbrio para o equilíbrio, à harmonia entre homem e valores, e por fim, do conflito trágico para a enigmática sabedoria instauradora.

2.3 A VERDADE COMO NARRATIVA NA CULTURA GREGA CLÁSSICA

À luz da teoria de Paul Veyne, especialista em estudos da Antiguidade Greco-Romana, na sua obra publicada em 1984, com o título de *Acreditavam os gregos em seus mitos? Ensaio sobre a imaginação constituinte*, abordaremos o estudo acerca da verdade na mitologia grega e a necessidade de atribuir as artes aos deuses, aos filhos deles e aos familiares no Olimpo; buscaremos a compreensão sobre a literatura oral e a verdade, juntas faziam os gregos conhecerem a mitologia mesmo se a ignorassem.

A literatura grega, segundo Veyne (1984), era sentida nos detalhes e não se pode duvidar que os gregos acreditavam nos seus mitos, pois era a fé e a aceitação dos acontecimentos inautênticos e inventados, passados oralmente às crianças desde a amamentação, os quais forjavam o caráter daquela importante civilização. Na juventude e no entardecer da vida, os gregos faziam reverências em seus cultos, esperariam boa sorte nas colheitas e conselhos nas diversas situações vividas, também seriam implacáveis diante das afrontas dos costumes aos seus deuses protetores e preservadores da moral, essa credibilidade era, naquele momento, mais completa nas classes sociais leitoras, embora o hábito era de poucos, pois se preferia ouvir as leituras feitas pelos escravos.

Conforme Veyne “os gregos têm uma maneira, a sua, de acreditar na sua mitologia ou de serem céticos, e esta maneira apenas falsamente é parecida com a nossa. Eles também

têm sua maneira de escrever a história, que não é a nossa” (VEYNE, 1984, p. 13), é diferente da nossa. O historiador era a autoridade mais louvável para os gregos, era o narrador no seu tempo e essa tradição era a verdade pois não se elaborava a partir de fontes, até se poderia duvidar de alguns detalhes, corrigir, mas não reconstruir. Afinal de contas, as obras dos antigos não eram cheias de citações e a autoridade dos antepassados tinha se firmado no tempo.

Percebemos, nesse estudo, o abismo separando a nossa concepção contemporânea de história e a concepção da Antiguidade. Para Veyne (1984), segundo essa concepção, a verdade histórica era uma vulgata que consagra o acordo dos espíritos ao longo dos séculos e esse acordo sanciona a verdade, assim como sanciona a reputação dos escritores, longe de colocar notas de rodapé ou fornecer provas, mas com consenso de posteridade sem pretender distinção entre as fontes, pois as lacunas da concepção de verdade não sendo a nossa não poderiam ser uma explicação. Considerar a versão transmitida pelos predecessores era uma tradição grega e ainda que tivessem podido, não teriam procurado refazer esta tradição, apenas tentariam melhorá-la, e se dispunham de documentos em alguns períodos históricos, não os utilizaram, e se o fizeram foi menos do que a contemporaneidade o fez e faz de forma diversa. Presumir o predecessor falando a verdade não fazia o leitor ou o ouvinte questionar os predecessores dos predecessores, bastava saber, pois era a tradição inicial entre os primeiros, eles se apresentavam como autoridade e elaboravam a partir do mérito de ser a fonte do documento tanto quanto nos fazem, agora, saber. Os documentos de testemunho do passado, quando citados, eram menos uma fonte de conhecimento do que uma curiosidade arqueológica ou relíquia e o prestígio se sobrepõe e se acrescenta; no entanto, os de hoje, quando citam os monumentos preservados e visíveis do passado, menos como provas de seu dizer ou como ilustrações recebendo luz e esplendor histórico, são bem mais esclarecedores de sua história, ou seja, não se critica uma interpretação, mas pode-se tentar demolir uma reputação ou minar uma autoridade imerecida.

A História dos tempos imemoriais está povoada de relatos e é tentador confundir, com alguma racionalidade, toda a beleza despojada que provém da investigação e não da controvérsia. Conforme Veyne (1984), os historiadores antigos verificaram por sua conta, tal era seu ofício, não deixavam para o leitor essa preocupação; os contemporâneos fornecem os meios de verificar a informação para formular uma outra interpretação. Devido às práticas controvérsias houve a origem polêmica de lançar provas no rosto antes de compartilhar na comunidade científica, diante disso se deu a ascensão da Universidade para manter o rigor

científico, se escreve para outros historiadores e se exprime na verdade, atentando para as diversas categorias de leitores, embora mantendo as virtudes diante da história.

A origem do menor vilarejo tem fundamentação na mitologia, seja relacionada a alguma curiosidade natural, cultura local, um rito, um incidente que serviu de precedente e se repetiu, um povo - por um indivíduo nascido primeiro naquela terra - ou um primeiro rei, em cada um desses o tamanho, a força, a beleza ou a inteligência o distinguiam e por isso foram escolhidos para reinar sobre os que viriam. As diferentes histórias têm heróis, genealogias divinas ou simplesmente arte. Esses eram cruamente verdadeiros, no sentido de não se duvidar deles, também não se acreditava neles da forma como se acredita nas realidades contemporâneas circundantes. Então, para o teórico, “os mitos gregos aconteciam antes, na época das gerações heroicas, onde os deuses ainda se misturavam aos humanos” (VEYNE, 1984, p. 28), pertencem a um tempo mítico que dificilmente conseguimos imaginar através dos limites dos séculos. As gerações heroicas, segundo Veyne (1984), estão muito para trás desse horizonte de tempo, em outro mundo, não é possível reduzir ao mundo atual, às coisas atuais, porque era de grandiosa nobreza e flutua entre a admiração e a incredulidade.

Os ouvintes da antiguidade acreditavam na verdade dos feitos e não se privavam do prazer das narrativas, na temporalidade onde os deuses se misturavam aos humanos ou em um lugar que tem a felicidade intensa todas as horas do dia,

um mundo não poderia ser fictício por si mesmo, mas somente conforme se acredite nele ou não; entre uma realidade e uma ficção, a diferença não é objetiva, não está na mesma coisa, *mas em nós*, conforme subjetivamente nela, vejamos ou não, uma ficção: o objeto não é jamais inacreditável em si mesmo e seu distanciamento em relação à realidade não poderia chocar-nos pois nem mesmo o percebemos, uma vez que todas as verdades são analógicas. (VEYNE, 1984, p. 32, grifo nosso)

Em cada narrativa de encantamento, o mundo se torna tão real e verdadeiro, embora haja algumas sociedades em que uma vez fechado o livro ainda se acredita na história e outras onde se deixa de acreditar. O mito tem informação e conhecimento, sem ser uma revelação do alto, era adquirido sobre a fé em outrem, não era nem verdadeiro nem falso, mas era escutado sem questionamento e sem preocupação esbarrada em ciência ou ficção, é o conhecimento pela informação aplicado aos domínios do saber e dependem da discussão e da experimentação. “A literatura é um tapete mágico que nos transporta de uma verdade a outra, mas em estado de letargia: quando acordamos, chegando a nova verdade, acreditamos ainda estar na precedente”. (VEYNE, 1984, p. 33).

Nos tempos longínquos, as crenças podiam perfeitamente servir de suporte ao empreendimento individual, de oportunidade ou de habilidade ou inclusive, de privilégio dos grandes espíritos que repetimos para nós mesmos. A verdade baseada na confiança tinha um outro tipo de herói: aquele que decifrava enigmas. Decifrar enigmas significa os primórdios do pensamento contemporâneo ocidental. A cada enigma decifrado, se abria, com uma chave símbolo reivindicando para libertar um enigma do mundo, os segredos se revelariam aos nossos olhos e o mistério desapareceria. Uma chave não é uma explicação, mas dá conta de fazer desaparecer e esquecer um enigma e tomar seu lugar, enquanto somente uma explicação dá conta de um fenômeno, de uma solução e de um sentido verdadeiro. “A chave de um enigma se adivinha e uma vez desvendada, age instantaneamente; nada há nem mesmo sobre argumentar: caem as cortinas e os olhos se abrem, basta enunciar o sésamo³.” (VEYNE, 1984, p. 43). As chaves dos enigmas eram atribuídas aos deuses, eles engendram feitos grandes e reveladores nos destinos dos homens. O teórico mostra, em sua obra, como a tradição grega imaginou os primórdios da filosofia, primeiramente por Tales, ele encontrou a chave: Tudo é água! Então, quando essa palavra do enigma é achada, só um gênio, um inspirado, quase um deus, poderia pronunciar. Na *Trilogia Tebana*, o herói Édipo na frente da esfinge, a cruel cantora, quando questionado, decifra o enigma, dizendo a palavra certa, prepara a solução que age instantaneamente com a precipitação da causadora da peste ao penhasco rumo a autodestruição.

O herói descrito por Veyne (1984), é muito amado, dá conselhos aos cultivadores, é presságio de chuva e bom tempo, recebe os votos que lhe são dirigidos, aceita os rabiscos de súplicas sobre sua estátua ou sobre seu túmulo; favorece também as aventuras dos amantes, no entanto é implacável com os adúlteros pois tem senso moral. A literatura oral fazia conhecer o mundo mítico através das canções e narrativas, mas não para todos, o povo não tinha necessidade de conhecer os detalhes, embora o poeta não conhecia mais do que os outros, no entanto, quando era um poeta trágico, este sim, tinha muito cuidado em ensinar tudo ao seu público como se ele próprio tivesse inventado o seu enredo, mas sem se colocar acima deles.

A mitologia, segundo Veyne (1984), se manteve assim até o século XVIII, quando passou a exigir do público um esforço cultural, colocando os amadores à parte, e passou a ter o prestígio de saber elitizado classificando seus detentores. A partir dali permanece um dos grandes elementos da cultura, embora não deixe de ser um grande obstáculo para os

³ Sésamo: Palavra mágica para abrir uma caverna onde se guarda um tesouro.

letrados, mas passará a ter as versões oficiais deixando no esquecimento as variantes e separando os crédulos dos doutos. A imprecisão da cronologia faz com que muitos, ao ler os relatos da história dos tempos míticos, não levem a sério, além disso, os acontecimentos são longínquos e inverossímeis para se acreditar neles facilmente. O silêncio sobre alguns feitos faz a glória do deus ser menor e os pormenores podem não encontrar crédito, certos leitores exigem injustamente o mesmo rigor da contemporaneidade na antiguidade ou julgam as façanhas ao vigor físico dos deuses sobre o modelo de fraqueza dos mortais. É chocante, para os heróis de todos os tempos, que os homens percam as lembranças dos benfeitores e diminuam-lhes a parte louvável, ainda que os atos oscilassem entre dois créditos de verdade, a rejeição do maravilhoso e a convicção da impossibilidade de mentir radicalmente, eram divinos e heroicos para serem comparados aos humanos, embora estes sejam mais dignos de credibilidade, para aumentar ou diminuir os grandes feitos nacionais, e então a alma popular se traduz em emoção dando origem às grandes narrativas heroicas ou divinas.

Os gregos “não se perguntaram muito, uma vez que a mentira não tem nada de positivo: é um não-ser, eis tudo. Eles quase não se perguntavam porque alguém tinha mentido, mas porque alguém tinha acreditado” (VEYNE, 1984, p. 71); eles acreditavam profundamente nos mitos, pois esses eram tradições históricas, e ponderavam não ser possível falar daquilo que não existe, então

se o mito, as falsidades à parte, contém o verdadeiro, o mais urgente não é fazer a psicologia do fabulador, mas aprender a se proteger do falso: a vítima é mais interessante que o culpado. Os gregos sempre pensaram que as ciências humanas eram normativas mais do que descritivas, ou melhor, eles nem mesmo pensaram na distinção: uma ciência do mito, para eles, não se propunha a fazer com que se compreendesse o erro, mas aprender a se poupar dele. Em vez de se perguntar se o mito explica o mito, se revela pela sua estrutura a do espírito humano, se é uma fabulação funcional ou endoidecida, etc., far-se-á mais utilmente o policiamento do pensamento: denunciar-se-á a ingenuidade humana e separar-se-á o joio do trigo. (VEYNE, 1984, p. 73)

Sabendo-se que atribuir aos deuses uma conduta indigna não era um caminho, inventar as imposturas era a tarefa perigosamente profissional dos falsários, mesmo se o sentido alegórico fosse elevado, as semiverdades correspondem ao mesmo tempo à participação sensível da verdade e, portanto, à impossibilidade de ciência rigorosa do sensível nessa mesma verdade, seriam pedagogicamente perigosas. Os gregos puderam criticar nos detalhes, mas não negligenciar, tampouco mentir, embora o debate consistia à época, decidir se a mitologia era verídica em partes ou na sua totalidade. “O mito é verídico, mas no sentido figurado; não é verdade histórica misturada com imposturas: é um alto ensinamento filosófico inteiramente verdadeiro, com a condição de que em vez de tomá-lo

literalmente se veja uma alegoria” (VEYNE, 1984, p. 75), e nesse subsolo sobre o qual repousa tão naturalmente as fontes da filosofia grega não cesse de deixar brotar a verdade por todos os lados.

A ciência do mito transmitia a história e fazia os gregos policiarem o pensamento, lhes cabia dar a palavra final sobre a linguagem verdadeira dos poetas, para que se veiculasse história, transmitisse a lembrança de reis, fundadores e senhores do mar, acontecimentos cotidianos dos tempos antigos preservados por causa do maravilhoso, sem se surpreender e questionar, apenas recebendo a mensagem deixada pelo passado, com seus reflexos e suas sombras. Veyne (1984) aclara que os gregos não se preocuparam como a herança cultural atravessaria os séculos nem por quais vias e nem com quais intenções pois, e é o bastante, jamais tiveram ciência do mito como tal, apenas tiveram ciência da história transmitida pelas narrativas mitológicas.

Os cidadãos da polis tinham prazer em escutar quando o orador celebrava as origens míticas e os parentescos das cidades, desse modo o corpo cívico inteiro saía da audição engrandecido e emocionado, o elogio fazia o cidadão sentir-se possuído de dignidade, era a glorificação com exaltação de nobreza, uma espécie de corpo construído entre ser livre e pertencer ao lugar, e é daí que brota o fato de

reconhecer que todo conhecimento é interessado e que verdades e interesses são duas palavras diferentes para uma única coisa, pois a prática pensa o que ela faz. Tem-se querido distinguir a verdade e os interesses apenas para explicar uma explicação sobre as limitações da verdade: pensava-se que ela estava limitada pela influência de interesses. É esquecer que os próprios interesses são limitados e que tem os mesmos limites que as verdades correspondentes: inscrevem-se nos horizontes que os acasos da história assinalam aos diferentes programas. (VEYNE, 1984, p. 100).

Os interesses e as verdades se limitam, e é conceder honra em demasia pensar na contradição como perturbadora, “não há verdades contraditórias num mesmo cérebro, mas apenas programas diferentes, que encerram cada uma das verdades e interesses diferentes, ainda que essas verdades levem o mesmo nome” (VEYNE, 1984, p. 101), esse conteúdo depende na mesma sociedade de serem ou não, apesar das suas diferenças, tão verdadeiras umas quanto as outras, pois o imaginário é a realidade dos outros, no entanto não nos obriga a acreditar nos deuses de outrora, mas diz muito sobre a verdade para aquela época imemorial.

Os gregos atribuíram valor às suas crenças e essas são fundamentadas na verdade, eles têm sempre o mesmo objetivo de levar ao conhecimento de todos aquilo que colheram e foi conservado e consagrado. Por mais que os sábios de outrora costumassem falar por

enigmas e o mundo estivesse em plena arrumação e progresso, os gregos tinham olhos capazes de perceber os deuses à luz do dia, enquanto nós os sentimos apenas em nossos sonhos. Precisa-se dos mitos para sustentar a verdade do mundo pois não é possível inventar do nada. Os mitos são alegorias espelhadas das verdades eternas, mas não as nossas, pois os gregos não duvidaram por nenhum momento sobre o devir do mundo ser um eterno recomeçar, muitas civilizações foram reconstruídas ou brotaram em resultado do acreditar, isso ao sabor de verdade, caríssimo aos gregos e a todos que vieram depois.

3 SÓFOCLES E A TRILOGIA TEBANA

O teatro era um dos poderes atenienses, nele a política, a ordem divina e as ações humanas rumavam para deliberações que ocorriam publicamente na ágora. Sófocles viveu em uma época de grandeza e perigo, suas obras, especialmente as deste estudo, dão mostra de poderes e perdas, exploram os diálogos que são marcados pelo afrontamento das opiniões, provocam sentimentos de horror e piedade, demarcam a fragilidade e a provisoriedade da sabedoria humana.

A cidade de Atenas, o monte dos deuses, começara a ser adornado de obras conduzindo a arte grega ao apogeu, essas obras, na linguagem trágica de Sófocles partem de medidas adequadas à vida dos homens. O caráter de medida equivalia ao do divino, enquanto a desmedida era uma ofensa que levava, quase sempre, a um erro. As tradições aos deuses eram de sabedoria e proporcionavam saberes como um bem para as atividades terrenas. Diante desse poder, o homem, mesmo que a sorte o tivesse aquinhado e em reflexão sobre o efêmero de sua vida, se demonstrar humildade aos ensinamentos dos deuses, pode agradecer, se resignar e encontrar a cura de aflições e a redenção.

No conjunto de obras deste estudo, o saber ambicioso e desmedido e a relação dos deuses no trato ao herói, adquirem feições política e pública, de salvação e de penhora. Nesse confronto, nas peças de Sófocles, toda a experiência de vida é válida, tendo algo a ensinar louva a tessitura de um novo cosmos, e mesmo sendo de um homem que foge ao destino, ele é o herói da tragédia. Combater o destino trágico é imperativo da existência humana, por nunca se render.

Apresentaremos neste capítulo a conceituação de mito, da *hamartía*, da sabedoria oracular grega e dos enigmas, examinaremos as vozes dos deuses, o que insinuam e criam em sua representatividade no mundo grego mitológico, e a forma como se dá a participação deles nas tragédias do poeta da antiguidade clássica. “O grego conheceu e sentiu os temores e horrores do existir: para que lhe fosse possível viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos”. (NIETZSCHE, 2007, p. 33).

3.1 O MITO

As narrativas podem ser conceituadas em mito, lenda, fábula, alegoria e parábola. Cada uma se distingue do mito por suas peculiaridades. A lenda é uma narrativa de cunho edificante, composta para ser lida ou narrada em público e tem por alicerce o histórico,

embora, muitas vezes, deformado. A fábula é uma pequena narrativa de caráter imaginário visa, na maioria das vezes, um ensinamento moral. Já a alegoria é uma ficção, representa um objeto para dar ideia de outro, ou pode simbolizar um ser divino, humano ou animal em uma ação ou um adjetivo. Por sua vez, a parábola é um mito elaborado de maneira intencional, evidenciando o caráter do espírito religioso a ser explicado. (BRANDÃO, 2015a, p. 37).

A obra grega escolhida para este estudo, a *Trilogia Tebana*, nos apresenta o mito; para Vernant (1999) designa uma palavra formulada, quer se trate de uma narrativa ou de um diálogo. Mesmo quando as palavras possuem carga religiosa ou sob forma de narrativas concernentes aos deuses ou aos heróis, um saber secreto, os mitos podem ser qualificados como discursos sagrados. O autor põe em evidência “os aspectos que, na emergência de uma literatura escrita, interessam mais diretamente ao mito, sua elaboração, sua transmissão, seu lugar na cultura antiga” (VERNANT, 1999, p. 172).

Mito “é o relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial e que pode ter intervenção de entes sobrenaturais [...], é, pois, a narrativa de uma criação: conta-nos de que modo algo, que não era, começou a ser” (BRANDÃO, 2015a, p.37). O mito expressa o mundo e a realidade humana chegada até nós através das gerações, expressa, também, o sentido e o vivido antes de ter sido formulado, e se foi palavra, imagem e gesto no coração e na mente, antes de ser narrativa. Por isso tudo, Brandão (2015), esclarece que se o mito é uma representação coletiva transmitida através de várias gerações e relata a explicação do mundo, a mitologia é o estudo dos mitos concebidos como história verdadeira. Esclarece também, sobre o homem incorporar o mito através da ritualização, como aspecto litúrgico, se beneficiando de todas as forças e energias vindas das origens; o rito é práxis do mito; o rito é o mito em ação; o mito rememora e o rito comemora. Segundo o estudioso de mitologia grega,

rememorando os mitos, reatualizando-os, renovando-os por meio de certos rituais, o homem torna-se apto a repetir o que os deuses e heróis fizeram nas origens, porque conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. E o rito pelo qual se exprime (o mito) reatualiza aquilo que é ritualizado: re-criação, queda, redenção. Conhecer a origem das coisas – de um objeto, de um nome, de um animal ou planta – equivale a adquirir sobre as mesmas um poder mágico, graças ao qual é possível dominá-las, multiplicá-las ou reproduzi-las à vontade. Esse retorno às origens, por meio de um rito, é de suma importância, porque voltar às origens é readquirir as forças que jorraram nessas mesmas origens. [...] além do mais, o rito, reiterando o mito, aponta o caminho, oferece um modelo exemplar, colocando o homem na contemporaneidade do sagrado. (BRANDÃO, 2015a, p. 41- 42).

A reiteração se prende à ideia de tempo, esse pode ser mítico, tempo ritualizado e circular se voltando sobre si mesmo, ou o profano, que é cronológico e linear, liberta o

homem do peso do tempo morto e dá segurança de ser capaz de abolir o passado, recomeçar e recriar seu mundo. O profano é o tempo da vida, o sagrado é o tempo da eternidade. É possível ver no sagrado um sentimento aflorar determinante na vida da criatura à divindade, ainda que a criatura se sinta fraca, incapaz e dependente da divindade. O sentimento pode se transformar em instrumento de compreensão porque o mito não é uma explicação destinada a satisfazer uma curiosidade científica, mas uma narrativa fazendo reviver uma realidade primeva, satisfazendo profundas necessidades religiosas e aspirações morais, é também a exaltação de uma crença e a imposição dos princípios morais, garantindo regras para a orientação do homem. O mito é um ingrediente vital da civilização humana, é uma realidade viva, é a verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática. (BRANDÃO, 2015a, p. 42 - 44).

3.2 A *HAMARTÍA*, A SABEDORIA ORACULAR E O ENIGMA

A composição de uma tragédia não deve ser simples, mas complexa, e a excelência de sentido, segundo Pinheiro, tradutor da obra *Poética* nas notas, se faz na

hamartía : erro ou falha cometida pelo herói trágico [...] remetem sempre à ideia de uma falha, ignorância ou erro cometido por aquele que desconhece o teor e as consequências de sua falha. Mais tarde, no latim, *hamartía* dará vez à noção de *peccatum* (pecado), o que certamente abre um novo campo semântico para o termo grego. (PINHEIRO, 2015, p. 113, infra).

A hospitalidade é sagrada. Violar as leis da casa grega configura um erro gravíssimo. Esquecendo-se dos laços sagrados da hospitalidade, Laio, descendente dos Lábdácias, pai de Édipo, na sua juventude, deixou-se dominar por uma paixão louca por Crísipo e, com o consentimento desse, o raptou, inaugurando miticamente na Grécia a pederastia e despertando a fúria da deusa Hera. Essa maldição se somou à muitas outras. (BRANDÃO, 2015a, p. 89).

Labdácias designa os descendentes de Lábdaco, o antigo rei de Tebas, ele fora despedaçado pelas ninfas por se ter oposto à introdução do culto de Dionísio em Tebas. O desditoso herói Édipo é descendente desta família que tem o sangue dos deuses. O Oráculo ordenou, naquele tempo, a decisão de abandonar a busca pela irmã Europa, raptada por Zeus, fundar uma cidade, e ali se estabelecer: assim nasceu Tebas. Cadmo é o fundador de Tebas, casando com Harmonia, ela dá à luz Polidoro, esse mais tarde se tornaria rei, mas antes se casaria com Nictéis que dá à luz Lábdaco e esse é pai de Laio e avô de Édipo. O reinado de Lábdaco foi marcado por uma sangrenta guerra contra Atenas. (BRANDÃO, 2015c, p. 247)

O reinado de Lábdaco termina tragicamente, e o filho Laio era muito jovem para assumir o governo, quem assume é o tio, mas esse também teve um fim trágico e prematuro.

Laio, conforme Brandão

[...] herdeiro não apenas do trono de Tebas, mas sobretudo das mazelas de “caráter religioso” de seus antepassados, particularmente de Cadmo, [...] cometeu grave *hamartía* na corte de Pélops⁴. Desrespeitando a sagrada hospitalidade, cujo protetor era Zeus, e ofendendo gravemente Hera, guardiã severa dos amores legítimos, raptou o jovem Crísipo, filho de seu hospedeiro. Agindo contrariamente ao que é “justo e legítimo” [...], o futuro rei dos Tebanos acabou ferindo os deuses e praticando um amor *contra naturam*. Miticamente a pederastia se iniciava na Hélade. [...] com a cólera incontida de Hera, teria gerado a maldição dos Lábdácias. Crísipo, envergonhado, matou-se. (BRANDÃO, 2015c, p.247)

Deusa Hera, defensora dos amores legítimos, a protetora, a guardiã! Assim definida, Hera, em grego Ἥρα (Héra), tornou-se esposa de Zeus em bodas soleníssimas⁵. Como legítima esposa do pai dos deuses, ela é a protetora das esposas e do amor legítimo, embora o marido a deixasse constantemente irritada devido a suas infidelidades e suscitasse nela o ciúme, a vingança e a violência. Hera não poupava seus desafetos, vingava-se de quem atravessasse seus planos ou seus caminhos. (BRANDÃO, 2015a, p. 298).

Além do desditoso Laio, a ciumenta Hera estendeu sua ira sobre o vidente e cego Tirésias. O cego Tirésias possuía o dom da adivinhação. Era ele, conforme Brandão (2015b), um profeta, dotado de poder da predição. A cegueira e o dom eram, ao mesmo tempo, um castigo e uma compensação. Na época das provas de todo jovem iniciado, ao passar na *efebia*⁶ e, em seguida participar da vida da *polis*, ele escalou o monte Citerão e viu duas serpentes em um ato de amor e interrompeu, o resultado foi, diante do fato, o jovem tornar-se mulher. Sete anos depois, subiu o mesmo monte e se deparou com cena idêntica e tendo matado a serpente macho, recuperou seu sexo masculino. Tirésias era alguém que tinha experiência nos dois sexos. A desventura o tornou célebre quando

⁴ Quando Laio, ainda muito jovem, se viu obrigado a fugir de Tebas, porque Zeto e Anfíão se lhe haviam apoderado violentamente do trono, refugiou-se na corte de Pelóps, na Élide. (BRANDÃO, 2015a, p. 89).

⁵ Segundo Brandão (2015b), das núpcias legítimas de Hera e Zeus nasceram Hebe, Ilítia e Ares. Hebe, em grego Ἥβη (Hébe), personificação da juventude. Ilítia, em grego Εἰλειθυία (Eileithyia), é a que corre em socorro das parturientes, acode e intervém, é o gênio feminino que preside aos partos. Ares, em grego Ἄρης (Áres), é o deus da guerra, desgraça, violência e destruição; Zeus, seu pai, o chamava de “o mais odioso de todos os imortais habitantes o Olimpo”. Sófocles, poeta grego, o chamava de “flagelo dos homens, o bebedor de sangue” nem mesmo entre seus pares encontrava simpatia. A mãe Hera se irritava com ele, somente Afrodite o chamava de ‘bom irmão’. Ainda, teve em um de seus filhos o mesmo instinto violento e sanguinário de se postar na estrada que conduzia a Delfos e assaltar os peregrinos em direção ao Oráculo. Ares é um estranho no ninho, jamais se adaptou ao espírito grego, talvez, somente talvez, se possa defender que ele não seja um deus, mas um demônio popular e por isso desprezado pelos outros deuses pelo seu caráter funesto lhe valendo sério descrédito. (BRANDÃO, 2015b, p. 40-45).

⁶ Iniciação. (BRANDÃO, 2015b, p. 319).

um dia em que lá no Olimpo, Zeus, que terminara a consolidação do poder e se tornara um *deus otiosus*, discutia acaloradamente com sua esposa Hera. O objeto da polêmica era deveras sério e complicado. Girava em torno do amor: “quem teria maior prazer num ato de amor, o homem ou a mulher?” (BRANDÃO, 2015b, p. 183).

Para dirimir dúvidas, foi chamado aquele com experiência de ambos os sexos: “Tirésias respondeu, sem hesitar, que, se um ato de amor pudesse ser fracionado em dez parcelas, a mulher teria nove e o homem apenas uma”. (BRANDÃO, 2015b, p. 184). Mais uma vez a ira da ciumenta deusa Hera, protetora dos amores legítimos, é despertada com furor quando Tirésias revela o grande segredo feminino, furiosa, ela o cegou, pois acreditava que

Tirésias estava decretando a superioridade do homem, causa eficiente dos nove décimos de prazer feminino. Hera compreendeu perfeitamente a resposta patrilinear do adivinho tebano: ao dar-lhe a “vitória”, *nove décimos de prazer*, estava, na realidade, traçando um perfil da superioridade masculina, da potência de Zeus, simbolizando todos os homens, únicos capazes de proporcionar tanto prazer à mulher. (BRANDÃO, 2015b, p. 184).

Zeus, por sua vez, “para compensar-lhe a cegueira e por gratidão, concedeu-lhe o dom da *mantéia*, da profecia e o privilégio de viver sete gerações humanas”. (BRANDÃO, 2015b, p. 184). A visão do profeta é de dentro para fora, isto é a *mántis*, dessa maneira os gregos acreditavam que vinha a comunicação com o mundo de baixo, depositário muito antigo da adivinhação, essa mântica está também relacionada com as serpentes habitantes do Oráculo; a autorga da resposta se deve ao réptil, assim sendo, adivinha-se das trevas para a luz.

Tirésias vivia em Tebas, próximo de Delfos, e ali estava, também, o Oráculo de Delfos. Na cultura ocidental há uma tendência afrontada pela figura tirésica: a verdade é fundamentada no olhar, esse olhar é a supremacia do sentido da visão sobre os demais sentidos do ser humano e se confirma segundo Trombetta (2016), na expressão: só acredito, vendo! Essa lógica do olhar, conforme o estudioso, está muito próxima da lógica da teoria tradicional do conhecimento “contraposta pela promessa tirésica de existirem outras possibilidades de esclarecimento do mundo” (TROMBETTA, 2016, p. 03), ele diz ainda que a presença de um vidente cego na obra de Sófocles “como portador de verdade e onde se deposita a esperança de Tebas, é um manifesto sobre as potencialidades dos meios não diretamente ligados à lógica do olhar como instâncias de produção e transmissão de conhecimento” (TROMBETTA, 2016, p. 03).

Na Grécia antiga, o Centro do mundo era marcado por ser o ὀμφαλὸς τῆς γῆς (*omphalòs tês guês*), o umbigo da terra, a partir dali o cosmo cresceu, se desenvolveu e se espalhou. É nesse local sagrado que o divino se manifesta. Esse lugar é o Centro mítico, não é geográfico e, se único no céu é múltiplo na terra. Cada mortal, família, casa, povo, cidade ou nação tem o seu Centro do mundo concebido como ponto de junção entre o desejo coletivo ou particular, e é onde se consegue esse poder. Só pelo Centro se atinge a tríade do divino: Céu, Terra e Inferno. (BRANDÃO, 2015b, p. 61- 62).

Na Antiguidade Grega, o Centro do mundo era Delfos. O Senhor de Delfos era Apolo, que lá chegou, depois de os cisnes o conduzirem para além da Terra do Vento Norte onde permaneceu por um tempo sob o céu puro e eternamente azul, em um verão que “até mesmo a natureza se endomingou para recebê-lo com todas as honras: os rouxinóis e cigarras cantaram em honra ao deus e as nascentes tornaram-se mais frescas e cristalinas” (BRANDÃO, 2015b, p. 86). Oráculo era o nome usado para designar o local onde supostamente qualquer uma das divindades dava respostas àqueles que as consultavam, a respeito do futuro. As respostas eram dadas pelas árvores, cujo farfalhar produzido pelo vento roçando nos ramos era interpretado pelos sacerdotes, assim o Oráculo é definido por Bulfinch (1999), e o mais célebre de todos os oráculos era o de Apolo em Delfos, uma cidade construída na encosta do Parnaso na Fóscida.

Delfos era um pobre vilarejo, venerava a deusa Géia, a Mãe-Terra; com o novo senhor do Oráculo e novas ideias e conceitos que haveriam de exercer durante os séculos seguintes, influência política, religiosa e social na Hélade, o culto de Apolo testemunhou o caráter pacificador e ético do deus, ele tudo fez para conciliar as tensões existentes na *polis* grega, substituindo a vingança por justiça. Brandão (2015) nos informa que Apolo pregou a sabedoria, o meio-termo, o equilíbrio e a moderação; “conhece-te a ti mesmo” e “nada em demasia” são um atestado bem nítido da influência ética e moderadora do brilhante deus Sol. A lição apolínea por excelência “Conhece-te a ti mesmo” se define em

A inteligência, a ciência, a sabedoria são consideradas modelos divinos, concedidos pelos deuses, em primeiro lugar por Apolo. A serenidade apolínea torna-se para o homem grego, o emblema de perfeição espiritual e, portanto, do espírito. Mas é significativo que a descoberta do espírito conclua uma longa série de conflitos seguido de reconciliação e o domínio das técnicas extáticas e oraculares. (BRANDÃO, 2015, p. 99)

Apolo, com seu culto, implantou a inspiração substituindo a incubação, do interior da terra para o interior do homem através do êxtase e do entusiasmo. Esse culto era através de uma Sacerdotisa, poderia ser uma jovem camponesa escolhida pelos sacerdotes do deus,

no princípio, e mais tarde poderia ser uma anciã, depois passaram a ser até três e mais tarde ainda, no apogeu, uma. No entanto, havia um ritual tanto para os consulentes como para ela: pagar uma taxa, não era a mesma para todos, e se purificar, depois oferecer um sacrifício cruento ao deus, esse sacrifício consistia no ato de imolar um bode ou uma cabra.

A religião grega jamais teve um livro sagrado a preservá-la das variações e transmitir a crença aos seus adeptos para o fortalecimento da fé. Alguns homens sem vocação eram eleitos para a função de sacerdotes, já que livremente ninguém consagrava a vida ao serviço dos deuses e ao cuidado de um culto ou a guarda de um templo. Em relação aos assuntos mais graves, os gregos obtinham resolução pela assembleia do povo, embora reconhecessem o poder dos deuses e solicitassem o consentimento através do Oráculo de Delfos. (BRANDÃO, 2015a, p. 332).

Acerca do pensamento grego:

É grande e séria a transcendência dessa circunstância, pois constitui nada menos que a base para a liberdade de pensamento, bem como para o nascimento da filosofia e da ciência. [...] foi exatamente essa liberdade de pensamento, somada aos vastos sincretismos, que acabou por moldar “uma crença”, que fez da religião grega uma colcha de retalhos. É verdade que os deuses tinham seus templos, seus nomes, suas múltiplas funções, mas cada um podia interpretar como bem o desejasse. (BRANDÃO, 2015a, p. 332).

O Oráculo sempre se manifestava e se cumpria, em tempos tranquilos e em tempos de peste e de guerra. Decifrar engenhosos enigmas ou ser vitorioso pela sabedoria era caro aos gregos, eles “tinham verdadeira fascinação por enigmas, cuja decifração se transformava nas reuniões sociais numa demonstração de habilidade e talento” (BRANDÃO, 2015c, p. 271). O enigma se faz presente, também, quando uma cidade está ameaçada, seja por uma peste ou por ira divina e alguém ou alguma coisa é o portador. A história de um monstro que devasta uma cidade é frequente no mito: a simbologia é de um reino nefasto com governantes pervertidos, tirânicos ou fracos. A significação é a intriga do mundo circundante e a pureza ameaçada. Nos mitos de muitos povos, e principalmente nos mitos gregos, há um jovem herói estrangeiro, ele chega até a corte de um rei, liberta o povo de um inimigo e desposa a mais linda mulher do reino. (BRANDÃO, 2015c, p. 225).

As coisas ou os monstros, quer seja na mitologia ou em outras narrativas, questionam mais a memória que a inteligência de quem está diante deles. Segundo Brandão (2015), as criaturas horrendas perguntam determinados nomes ou segredos, ou seja, os nomes esotéricos de certos seres ou coisas ou o nome de seu questionador, mas esses dificilmente podem ser retidos na memória do herói ou do inimigo, é preciso ter muita sorte ou a intervenção dos deuses para que as sílabas mágicas sejam lembradas, se assim for, e o nome

corretamente pronunciado, o monstro desaparece ou é reduzido à impotência. (BRANDÃO, 2015c, p. 273).

Neste estudo, o monstro é a Esfinge, também nomeada como a cruel cantora ou ainda em grego Σφινξ (Sphínks), do ato de envolver, apertar, comprimir ou sufocar. Esse monstro feminino, com rosto e por vezes seios de mulher, patas, cauda de leão e asas, é a figura mitológica tebana. O monstro fora enviado pela deusa Hera, a protetora dos amores legítimos, contra Tebas, como punição pelo crime de Laio que raptara Crísipo, filho de Pelóps e introduzira miticamente a pederastia na Hélade. A Esfinge se postou no monte Fíquiou, próximo da cidade e devastava o país diante da incapacidade de os transeuntes decifrares o enigma proposto. (BRANDÃO, 2015a, p. 258).

No mito de Édipo, o monstro Esfinge, não pergunta ao filho de Laio pelo nome dela. Recordemos ao enigma proferido

Existe um bípede sobre a terra e quadrúpede, com uma só voz, e um trípode, e de quantos viventes que vagueiam sobre a terra, no ar e no mar, é o único que contraria a natureza; quando, todavia, se apoia em maior número de pés, a rapidez se enfraquece em seus membros. (BRANDÃO, 2015c, p. 273).

A segunda versão é bem mais simples: “Qual é o animal que possuindo voz, anda, pela manhã, em quatro pés, ao meio-dia, com dois e, à tarde, com três?” (BRANDÃO, 2015c, p. 273). A cruel cantora pergunta pelo nome dele, e ele responde corretamente que era o homem. Édipo não fornece seu nome individual, mas o da sua espécie. O professor Brandão nos esclarece que há uma tradição segundo a qual Édipo decifrou o enigma sem pronunciar nenhuma palavra, apenas tocando a fronte e o monstro compreendeu o jovem príncipe, ele designava a si próprio para responder. Cabe destacar que ele venceu a Esfinge de Tebas sem qualquer auxílio divino e nem porque adivinhava ou porque podia, mas porque sabia, e sabia demais, um tipo de saber que provocar-lhe-á a derrocada. (BRANDÃO, 2015c, p. 273).

Vencida, a Esfinge, alma penada, alma-pássaro, se precipitou do alto do monte e morreu. O herói sábio segue o caminho na grandiosa tragédia de Sófocles, - Οιδίπους Τύραννος (*Oidípus Tyrannos*), Édipo Rei - através do saber, chegou ao poder real. O saber dele é saber de iniciação e o iniciado triunfa pelo saber e não pelo poder. (BRANDÃO, 2015c, p. 276).

3.3 AS VOZES DOS DEUSES

Os gregos povoaram o céu e a terra, os mares e os mundos subterrâneos de divindades, ao mesmo tempo criaram uma categoria intermediária para os semideuses e para os heróis. Através da mitologia antiga podemos sentir a história dos tempos imemoriais e a história dos deuses, dos heróis e dos homens. Os deuses gregos se revestiam das formas humanas ou permaneciam como forças da natureza, e se cobriam com a grandeza ou com a miséria humana. Eles têm “princípio, mas não fim, são imortais, mas não eternos” (BRANDÃO, 2015a, p. 140).

Sobre um universo maravilhoso e fantástico os deuses reinavam, e para os traços estranhamente humanos, crueldade, bondade, inconstância e ciúmes, lhes era dada total liberdade graças aos poderes sobrenaturais; por outro lado, a busca das origens dos deuses é sempre difícil. E no caso grego “estamos sempre na obscuridade” e “por mais longe que alcancemos no passado, esbarramos em um sistema que já conheceu bastante transformações” (VERNANT, 1999, p. 89). Precisamos compreender quem é cada deus na vida e nas crenças de um grego e o lugar que tem esse mesmo deus na existência dos homens, a única diferença “viria do fato que, na religião grega, as forças naturais se acham animadas e personificadas” (VERNANT, 1999, p. 90). Aos olhos contemporâneos, o mundo da natureza, o social, o humano e o sobrenatural, são planos nos parecendo separados, mas

o pensamento religioso dos gregos não estabelecia essas distinções nítidas entre o homem e seu universo interior, o mundo social e a hierarquia, o universo físico, o mundo sobrenatural ou a sociedade do além constituída pelos deuses, demônios, heróis e mortos. (VERNANT, 1999, p. 91).

No entanto, isso não aponta para compreensão de que os gregos confundem tudo, onde tudo participaria de tudo. O grego faz distinções, mas essas não são as mesmas que as nossas. Eles distinguem no cosmo os múltiplos poderes de potências e a exercem tão bem em seu pensamento quanto na sociedade, na natureza e no além. Para poderem viver e por meio do impulso apolíneo da beleza, os gregos se obrigaram a criar os deuses, e esses, legitimam a vida humana pelo fato de eles próprios a viverem.

De que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao sofrimento, suportar a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades? (NIETZSCHE, 2007, p. 34).

O trágico perpassa a tessitura da personagem Édipo como em nenhuma outra peça, segundo Szondi (2004). O teórico esclarece que entre as personagens do poeta Sófocles, os

deuses têm participação nos acontecimentos, pois a liberdade nem é inteiramente concedida ao herói, nem negada por completo, “mas não é o trágico que o homem seja levado pela divindade a experimentar o terrível, e sim que o terrível aconteça por meio do fazer humano” (SZONDI, 2004, p. 89). Para o estudioso, “tão importante para a tragédia quanto o poder tácito da divindade sobre o que acontece é a intervenção do deus no fazer humano, solicitada pelo próprio homem e expressa em palavras através do oráculo” (SZONDI, 2004, p. 89).

4 O (RE)NASCIMENTO DA TRAGÉDIA NO FINAL DO SÉCULO XIX

Aristóteles inaugura a poética da tragédia na antiguidade, com a sua obra, a *Poética*, mas é somente no final do século XIX que Nietzsche se intitula filósofo trágico. Conforme Machado (2006), o filósofo prussiano, quando afirma em suas reflexões, ser o primeiro filósofo trágico, ele assume “essa postura radicalmente nova em relação a tudo o que antecedeu dá a ideia de trágico o máximo de sua expressão, ao contrapô-lo à razão e a moralidade” (MACHADO, 2006, p. 202), também evidencia “a independência do trágico com relação à forma da tragédia, que elabora um pensamento filosófico através da palavra poética e de sua construção narrativa e dramática” (MACHADO, 2006, p. 202).

Nietzsche, conforme Machado (2006), concebia o indivíduo a partir da noção intrinsecamente associada à disputa, combate e rivalidade; partia da premissa que os gregos possuíam características cruéis e traziam a marca de um desejo selvagem de destruição, mas não fazia um elogio da vingança e da impiedade. O objetivo do filósofo era mostrar como os gregos lidaram com questões da crueldade, procurando se proteger de um mundo sombrio, atroz e aterrador, pois nas ações heroicas do indivíduo conquistador de glória, a vida atinge a perfeição.

Assim sendo, o objetivo deste capítulo é analisar os princípios constitutivos da tragédia, estes são o apolíneo e o dionisíaco, e a relação entre ambos, situar o pensamento filosófico de Nietzsche na filosofia do trágico, observando a tragédia em Sófocles e as polêmicas acerca da posição do mesmo na trajetória histórico-filosófica.

4.1 AS APOLÍNEAS E AS DIONISÍACAS

Os gregos produziram, a partir da sua cultura, um mundo divino e cheio de deuses belos; a civilização era sustentada na ordem e no equilíbrio, a serenidade dos semideuses e heróis com suas lutas e vitórias construiu a arte grega e essa dedicou-se a justificar-se por si mesma. A partir de dois deuses, a beleza da tragédia na cultura grega é considerada: Apolo e Dionísio; a razão e a loucura. Nietzsche afirma o contínuo desenvolvimento da arte ligado “à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco”. (NIETZSCHE, 2007, p. 24). As denominações gregas perspicazes às mentes percebem os ensinamentos penetrantes do mundo Olímpico, vinculam à cognição os dois deuses da arte, na maioria das vezes em discórdia e incitando-se mutuamente, esses lançaram impulsos que foram emparelhados e geraram a tragédia ática.

Apolo, deus dos poderes divinatórios e reinante sobre a bela aparência da fantasia em contraposição com o cotidiano e a natureza reparadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico do divino e das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida, por mais que esse esplêndido gesto apolíneo nos fale de prazer, sabedoria e beleza, o princípio da razão pode suscitar o terror se apoderando do ser humano. Se o terror se manifestar acrescentado de êxtase e ascender no íntimo do homem, lhe será dado um olhar à essência do dionisíaco, ou seja, o mais perto possível da analogia da embriaguez. Na magia entusiasta ao deus Dionísio, a reconciliação sela e celebra, oferece as dádivas à terra, pacífica, e coberta de flores e grinaldas, vem romper todas as rígidas e hostis delimitações do homem, antes escravo e agora livre, graças a harmonia universal, seja um só, e caminhe tão extasiado e elevado, como vira em sonho, os deuses caminharem. (NIETZSCHE, 2007, p. 24-28)

Examinando o apolíneo e o seu oposto, o dionisíaco, como poderes artísticos irrompendo da natureza e se satisfazendo temos

[...] por um lado, como o mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro, como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico e de unidade. (NIETZSCHE, 2007, p. 29)

Essas pressuposições e contraposições dos estados artísticos, apolíneo e dionisíaco, revelam o estado do homem em sua unidade mais profunda com o mais íntimo do mundo. Viviane Mosé, estudiosa da filosofia trágica nietzschiana, contribui sobre os princípios constitutivos da tragédia: “Mais do que dois deuses, o que está em questão é a existência de duas pulsões estéticas da natureza; não é possível entender a arte grega sem se referir a oposição entre estas forças que ora se chocam, ora se abraçam” (MOSÉ, 2014, p. 74). A possibilidade de entender e apreciar mais profundamente a tragédia: “o que Nietzsche chama de arte trágica é a reconciliação entre estas pulsões estéticas, que acontece na tragédia grega” (MOSÉ, 2014, p. 75).

Apolo nasceu na primavera e são tantos os atributos, do futuro deus dos Oráculos harmonizados em todas as suas polaridades para um ideal de cultura e sabedoria. Mosé (2014) assegura a luminosidade de Apolo como um antídoto contra as trevas e contra os horrores da existência. A claridade, aliada à aparência, bem como ao poder de deus do sonho, intensifica a vida e a torna desejável. Tendo a arte apolínea beleza como fundamento, o que para os gregos é medida, harmonia, ordem, proporção, delimitação, mas por outro lado calma e liberdade às emoções, ou seja, serenidade, e contra a dor, o sofrimento, a morte, a violência

e os impulsos, e por assim serem a civilização se sustentou e reinou na cultura daqueles tempos.

O deus Apolo se apresenta com gestos sublimes e mostra quão necessário é o mundo dos tormentos, a fim de que, por seu intermédio, o individual seja forçado a visão redentora, e como divindade ética exige a medida e o autoconhecimento, assim sendo, paralelo à necessidade da estética da beleza, a exigência do “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada em demasia”, ao passo que a auto exaltação e o desmedido eram considerados demônios hostis da época pré-apolínea, ou seja, do mundo bárbaro. (NIETZSCHE, 2007, p. 37-38). Realizador do equilíbrio e da harmonia dos desejos, Apolo não visava suprimir as pulsões humanas, mas orientá-las no sentido de uma espiritualização e desenvolvimento da consciência em recíproca necessidade.

Apolo não podia viver sem Dionísio. O apolíneo não podia viver sem o dionisíaco. Dionísio é o deus do vinho, da embriaguez, da loucura, da intensidade, da perda de si, e está presente nas festas primevas, essas deram origem ao teatro; o deus leva para a cultura grega o oposto do que a constituía até então. Os gregos, depois de muito cultuar a forma apolínea da harmonia, equilíbrio e do herói como modelo de homem, se viram diante da necessidade de resgatar o excesso, pois a desordem e a loucura também faziam parte da vida. Os aspectos terríveis da vida não podiam ser encobertos totalmente pela beleza, então, se fez necessário o direcionamento ao serviço do sofrimento através da arte, não para se esconder da dor, mas para enfrentar, então sobre o palco do teatro ela tem seu nascedouro, com a função de permitir ao homem olhar seu sofrimento de frente. Os gregos percebem com o teatro um modo artístico de viver o sofrimento no culto ao dionisíaco, esse resgata a ligação entre os homens e a natureza, essa une os seres antes isolados e aquele torna-se a obra de arte. A vida é muito mais próxima do dionisíaco ao apolíneo, ou seja, da *hýbris*, a qual os gregos tanto quiseram afastar, é o fundamento da própria vida, é essa a arte apolínea, equilibrada e harmônica, colocada a serviço da força dionisíaca, com toda a exuberância cabível, no teatro grego. (MOSÉ, 2014, p. 77-78).

Machado, em seu texto, *Nietzsche e a representação do dionisíaco*, conceitua o culto dionisíaco, “em vez de delimitação, calma, tranquilidade, serenidade apolíneas, impõem um comportamento marcado por um êxtase, um entusiasmo, um enfeitiçamento, um frenesi sexual, uma bestialidade natural constituída de volúpia e crueldade, de força grotesca e cruel”. (MACHADO, 2006, p. 214). Para o teórico, em vez da consciência de si apolínea, o culto produz a desintegração do eu, abolindo a subjetividade até o esquecimento de si e

consequentemente o desprendimento e abandono ao êxtase divino, à loucura do deus da possessão. Mesmo na originalidade das duas forças, a apolínea e a dionisiaca, e a tese de Nietzsche à existência de uma oposição entre elas não seja uma novidade na filosofia dele, toda a filosofia do trágico não trata apenas de nobre simplicidade e serena grandeza.

Os gregos criaram o mundo dos deuses Olímpicos, de seres imortais, eles faziam parte daquele mundo real e não de um além, e passaram a viver na grandiosidade da expressão divina, bela e ordenada, com todas as forças do corpo e espírito manifestados de modo esplendoroso e ilimitado, com a estética na mitologia e na arte, e por meio dessas medidas fundamentaram sua cultura. “De que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao sofrimento, suportar a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhes fosse mostrada em suas divindades? (NIETZSCHE, 2007, p. 34).

Os deuses eram para os gregos o fundamento da realidade, o mundo deles é algo natural e evidente,

tudo o que há no mundo é deus, ou são deuses, o que faz com que o mundo seja ordenado, pleno de sentido e beleza. Tudo é grandioso, mesmo o conflito; a loucura ou o sofrimento encontram na epopeia uma expressão divinizada, límpida, ordenada. Todas as forças atuam de modo grandioso e ilimitado; não existem forças singulares que se sobressaiam para dominar outras, todas estão no seu lugar natural. Por isso os gregos desconheciam a “vontade” humana como uma coisa maior que as outras. Para eles quando o homem responde à vontade dos deuses, responde à vontade da vida como um todo, uma vontade temperamental, contraditória, instável, mas sobretudo divina. (MOSÉ, 2014, p. 62).

As tragédias gregas foram escritas para serem vistas e ao mesmo tempo ouvidas e encenadas - de um modo bastante distinto do que tinha vindo antes, não é mais um relato, mas uma apresentação viva de uma ação -, nasce o teatro: “Não se trata mais de criar um modelo, mesmo que complexo, trata-se da encenação de um conflito, de um eterno movimento que perpetua indefinitivamente, sem reconciliação”, e “o herói deixa de se apresentar como modelo para se tornar um problema”. (MOSÉ, 2014, p. 65). A tragédia no palco é a reconciliação do homem com a vida, em vez de um conjunto de valores aliviando a dor de viver por meio da beleza, apresenta o sofrimento como parte integrante da vida e o encena, explícito, orgulhoso e cruel. O cerne da dor humana, dos conflitos insolúveis acontecidos quando a vontade se depara com a determinação da natureza expressada pelos deuses Olímpicos, não encontra mais um homem fragilizado e envolvido pela beleza e pela divindade, mas um fortalecido, ele enfrenta e se confronta à estas forças por meio de sua vontade ensaiando os primeiros passos, embora esteja longe de ser aquilo que hoje conhecemos. A tragédia permite experienciar de forma lúdica o profundo da existência moral

com todos os seus conflitos, e quando tomado de sofrimento tendo resistido, o homem encontra sua dignidade. (MOSÉ, 2014, p. 66-67).

Encenado, nos palcos da antiguidade, o sofrimento e a dor compõem um afeto que “se origina da ferida trágica que marca a vida dos mortais, como folhas ao vento, são porções finitas e provisórias, enquanto os deuses, o sol, a música, o amor, o ódio, a loucura, os raios são eternos, imortais” (MOSÉ, 2014, p. 67) e os homens têm a consciência disso e lutam para vencer, mesmo sendo o sofrimento filho da duplicidade trágica oferecendo de um lado a indissolubilidade entre os deuses determinando a vida e do outro a luta para serem autores da própria vida, o herói não está livre de sofrimento, mesmo sendo semelhante aos deuses. É na tragédia que o homem se situa com relação aos castigos dos deuses e aos próprios atos, ali surge a vontade, ela é sempre causadora de sofrimentos cada vez maiores, pois o excesso de si não tenta apenas ser semelhante, mas superior aos deuses. O limite humano é marcante no pensamento ocidental e o maior perigo é perder a noção do limite, isso leva ao erro trágico não à morte, mas ao extremo sofrimento, confirmando o ‘para quê’ a tragédia foi criada: um modo de educação e de formação humana, mostrando o homem sempre frágil e mortal, passível de sofrimento, possuidor de vontade de existir, ele pode tentar se impor no mundo sem acreditar ser superior à vida e nem querer negá-la. A tragédia na ficção encenada confronta o homem e seu sofrimento, direcionando suas vivências e fortalecimento com a inevitabilidade da dor, pois quem sofre é a personagem não o público, esse homem sente quando entra em contato com o sofrimento de si na tragicidade de sua existência, mediado pela força viva e intensa da arte trazendo, além do desenrolar das ações, a música, a dança, as cores e a beleza. É nesse momento que o sofrimento é relacionado à vida e liberta, faz a solidão desaparecer até mesmo quando o homem estiver sozinho. (MOSÉ, 2014, p. 67-70).

A tragicidade é o caráter da existência humana, na sua finitude, o homem sabe, vai morrer, mas também possui a capacidade de transfigurar o sofrimento em alegria, encerra a necessidade de esquecer-se de si e se reinsere na natureza, se torna parte da arte da criação, e nessa retroalimentação reafirma, aproxima, retorna à fonte da vida, intensifica, fortalece e completa o movimento necessário da cultura do sujeito autorreferente, é a base da racionalidade ocidental. (MOSÉ, 2014, p.70).

Nietzsche (2007) informa sobre o impulso da chama da arte à vida, como a sedução de continuar vivendo, coloca diante de si um espelho transfigurador permitindo aos deuses legitimarem a vida humana pelo fato de eles próprios a viverem. A existência dos deuses é

sentida como algo desejável e dolorido pelos mortais e esse anseio pela existência imortal se transforma em lamento e até esse lamento se converte em hino de louvor à vida.

4.2 AS TRAGÉDIAS DE SÓFOCLES

Albin Lesky (2015), estudioso das tragédias de Sófocles, e também dos demais tragediógrafos da antiguidade, menciona que essas contém sempre um acontecimento repleto de sofrimento para despertar nos espectadores o horror e a piedade. Ele designa a origem como um labirinto de onde nos vem a obrigação de ver a tradição com nitidez e afirma o surgimento da tragédia através coro trágico, ou seja, do espectador ideal. Esse espectador deve representar o extrato do povo em face das cenas e reconhecer nas figuras, no palco de apresentação das grandes tragédias, existências vivas. Na arte trágica, o poeta da antiguidade, foi mestre. Sófocles nasceu e cresceu em Atenas quando a cidade era a senhora do mundo grego, quando adulto o Monte dos Deuses, outro atributo da acrópole de Atenas, começa a ser adornada de obras, essas conduziram a arte grega ao apogeu, a evolução foi turbulenta e perigosa, no entanto à beira da ruína, a cidade foi salva pelas virtudes cívicas e ajuda divina.

Sófocles, segundo Lesky (2015), em sua estreita vinculação à cidade natal, se manifesta em tríplice forma: a sua obra literária, o desempenho em cargos literários e no serviço de Atená. Ele triunfou no teatro, embora só disponhamos de suas obras em idade madura e velhice, pois a criatividade do poeta grego não esmoreceu até a idade avançada. Temos 123 peças sob o nome dele, no entanto, há somente sete tragédias completas que chegaram até nós: *Ájax*, *Antígona*, *Electra*, *Édipo Rei*, *As Traquíneas*, *Filoctetes*, *Édipo em Colono*, e mais parte de um drama satírico: *Ikhneutai* (*Os cães de caça*).

Em Nietzsche (2014), consta que Sófocles jamais deixou Atenas, a não ser para cumprir funções oficiais a serviço da cidade, e obteve primeiro lugar no concurso de tragédias dezoito vezes na vida, outros autores informam 20 ou 25 vezes; o segundo lugar ele obteve nas outras vezes que participou. As tragédias foram instituídas em Atenas, alcançaram o maior brilho nas Grandes Dionisíacas e sob a égide do deus Dionísio, elas eram representadas. A população de toda a Ática e os aliados do povo ateniense, se faziam representar oficialmente em Atenas. A festa ateniense compreendia uma parte em que a música desempenhava importante papel com representação de corais, e a outra parte tinha como centro as apresentações das tragédias.

Sófocles viveu na época e lugar onde no primeiro dia de festas havia uma procissão triunfal e carnavalesca de levar a imagem do deus Dionísio, o homenageado, pelo bairro mais belo de Atenas. O cortejo ao deus suscitava curiosidade, seja pelas atitudes cômicas, pelas poses grotescas dos mascarados representando os séquitos dos sátiros, ou ainda pela evolução e liberdade dos dançarinos e dos cantos executados. Nos dois dias seguintes havia uma ação litúrgica reservada ao serviço do deus e, depois, um cortejo dos artistas que atuariam, e mais à noite, sob a luz das tochas, os jovens iniciados transportavam a estátua de Dionísio para dentro do teatro e anunciavam, finalmente, as peças que seriam representadas. No dia seguinte, o povo ateniense, com os sacerdotes, magistrados e os estrangeiros mais distintos, tomava lugar no imenso teatro da Acrópole, para ouvir durante quatro dias, as tragédias. (NIETZSCHE, 2014, p. 93-94).

O teatro grego surgiu no contexto religioso, ligado ao deus Dionísio. Conforme o filósofo trágico, a palavra

[...] *teatro* vem do grego *théatron* (θέατρον), em que *théa* (θέα), cuja matriz verbal *théastai* quer dizer “ação de olhar, de contemplar”, significa “aspecto, objeto de contemplação, espetáculo, etc.”, e em que o sufixo *-tron* (-τρον) significa “lugar”, donde *théatron* significa algo como “lugar ao qual se vai para ver algo”. (NIETZSCHE, 2014, p. 83).

A tragédia foi uma das modalidades artísticas originadas no teatro. Novamente recorremos ao autor prussiano para conceituar a origem primordial

A palavra *tragédia* (τραγῳδία) (*tragoidía*) deriva de *tragos* (τραγός), que significa “bode; puberdade, os primeiros desejos do sentido, lubricidade (pois o bode simbolizava para os antigos, pelas suas características, o desejo sexual, a lubricidade)”, e de (ὄδη), que significa “canto com acompanhamento de instrumentos; ação de cantar”. A palavra *tragoidía* (τραγῳδία) mesma significava, em grego, “canto do bode; canto religioso com o qual se acompanhava o sacrifício de um bode nas festas de Dionísio; tragédia, drama heroico; evento trágico etc”. O *tragoidós* (τραγῳδοός) era, primordialmente, aquele que dançava e cantava durante a imolação de um bode nas festas de Dionísio, sendo que esse termo significou também, em seguida, “aquele que dança e canta em um coro trágico; ator trágico; membro do coro trágico; poeta trágico etc.” (NIETZSCHE, 2014, p. 83-84).

O sacrifício é o ritual da tragédia, há a hipótese de que o canto do bode era o lamento da vítima sacrificada ao deus Dionísio. Nos primórdios do concurso, as tragédias deveriam ser apresentadas em uma trilogia. O que hoje conhecemos como Trilogia Tebana do poeta Sófocles, intituladas de *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*, foram peças teatrais para serem representadas separadas, como passou a ser costume na época do poeta. As tragédias eram apresentadas ao povo nos grandes teatros, esses eram reconstruídos em cada concurso, somente cinco séculos antes de Cristo, os gregos teriam construído um permanente,

finalizando a obra dois séculos depois, e chegando aos nossos dias com inúmeras reformas das épocas helenistas e romanas. A descrição do edifício de um teatro grego, na forma mais fiel à antiguidade, se dá pelo modelo do Teatro do Policleto em Epidauro, considerado o mais belo à época, dividido em três partes: as arquibancadas, a orquestra e a cena. Esse teatro tinha capacidade para 14 mil espectadores e era a céu aberto. Nas arquibancadas, quase não há distinção de lugares e somente as três fileiras de lugares mais próximas da orquestra tinham encostos nos assentos. A orquestra tinha em si, o centro do teatro, e era lá que o coro dançava e cantava, tinha a forma circular de chão batido e no centro, sobre uma laje de pedra, situava-se o altar a Dionísio. A cena era designada pelos gregos como: cabana, tenda, viatura coberta, tenda sobre rodas; nelas se representavam, anteriormente, nos mercados em estrutura de madeira cobertas, as cenas do teatro; havia também passagens em cada extremidade. Toda a estrutura da cena ficava sobre um muro e além desse ficava a sala para a troca de roupas e das máscaras dos atores, conforme os diversos papéis desempenhados na mesma peça. Nessa sala também ficava a engenharia de suspender no ar um ator para que desempenhasse seu papel e por fim, a cena, no teatro grego não tinha cortinas como vemos na contemporaneidade. (NIETZSCHE, 2014, p. 94-98).

Assim como o teatro foi se transformando, também os poetas o fizeram, e conforme a índole os atraía, compuseram tragédias, por serem essas formas mais estimáveis aos outros gêneros. A medida que a tragédia se fez e passadas muitas transformações, se deteve ao atingir a forma que hoje conhecemos. Uma das transformações foi elevar o número de atores de um para dois pelo poeta Ésquilo, além disso ele diminuiu a importância do coro e tornou o diálogo – *logos*- apto a desempenhar o papel de protagonista; outra importante mudança foi feita por Sófocles, “ele elevou para três o número de atores e introduziu a cenografia” (ARISTÓTELES, 1984 p. 446). Acresce que a tragédia pode atingir sua finalidade sem recorrer a movimentos, só pela leitura pode revelar toda as suas qualidades. Possui ainda, grande evidência representativa na leitura e na cena, e quando comparada aos outros gêneros, diferencia-se no efeito da arte.

4.3 A POLÊMICA DO ESTETICISMO EM NIETZSCHE

Nietzsche se sente um pensador trágico, tendo em vista entender melhor sua época a partir de reflexões sobre a arte grega, pois “os teóricos que vieram antes não conseguiram abrir a porta mágica que dá acesso à montanha encantada do helenismo porque não usaram uma boa chave: a música, ou melhor ainda, a tragédia musical.” (MACHADO, 2005, p. 11).

Conforme Machado (2005), a explicação da origem, composição e finalidade da arte trágica grega, tem como base o apolíneo e o dionisíaco. O apolíneo é um processo de criação do indivíduo como medida e como consciência de si, pois para Nietzsche, Apolo é o deus da beleza e da aparência, do resplandecente brilho solar, se estende aos demais do Olimpo e até aos mortais, quando reconhecidos pelos feitos heroicos. Conceber o mundo apolíneo é conceber a ilusão que encobre o sofrimento e cria a proteção pela aparência, e essa é o princípio da individualização. Por outro lado, o dionisíaco, também pensado por Nietzsche, a partir dos cortejos orgiásticos de mulheres, em transe coletivo, dançando e tocando em honra ao deus Dionísio, nas montanhas, à noite, invadiam a senhora do mundo grego, vindas da Ásia, é tratado como experiência de reconciliação das pessoas entre si e com a natureza, em harmonia e sentimento místico de unidade. Vivenciar o dionisíaco é escapar da divisão e individualidade, é fundir-se em uno e reintegrar-se na totalidade. A palavra final de Nietzsche sobre o nascimento da tragédia é a reconciliação entre os princípios apolíneos e dionisíacos e não o antagonismo, pois o que torna a arte trágica possível é a música, e essa arte é essencialmente dionisíaca, precisando então, dos componentes apolíneos, a palavra e a cena, para definir a tragédia como um coro dionisíaco com imagens apolíneas e resulte no mito trágico. A finalidade é a aceitação, pelo espectador, do sofrimento com alegria como parte integrante da vida. Assim pode-se afirmar que “fundada na música, a tragédia, expressão das pulsões artísticas apolínea e dionisíaca, união da aparência e da essência, da representação e da vontade, da ilusão e da verdade, é a atividade que dá acesso às questões fundamentais da existência.” (MACHADO, 2005, p. 09).

Machado (2005) também informa outra ideia importante acerca do nascimento da tragédia é o suicídio, essa se diferencia das outras artes por elas terem a morte natural, já o suicídio, segundo Nietzsche tem duas causas, a primeira é a tendência do homem teórico, racional e ético, com uma visão do mundo não-trágico, e a segunda é o socratismo, esse só encontra satisfação em arrancar o véu da aparência e, acredita ser possível penetrar no fundo das coisas, separando o conhecimento verdadeiro das aparências. Nietzsche condena o socratismo como sendo o principal responsável pela morte da tragédia e conseqüentemente pelo desaparecimento do saber trágico. Ele, se sentindo um pensador e entendendo melhor a sua época a partir do mundo grego, tenta, ao escrever para o renascer da tragédia, encontrá-la em manifestações culturais da modernidade, e assim ter na cultura grega, um modelo para pensar a sua, baseada em um renascimento do espírito trágico, e esse elo perdido, agora reencontrado nas suas ideias, permite

continuidade entre um mito trágico grego e o mito alemão que faz o nascimento de uma era trágica do espírito alemão “um retorno a ele mesmo, um bem aventurado reencontrar-se a si próprio, depois que, por longo tempo, enormes poderes conquistadores, vindo de fora”, o haviam reduzido à escravidão. (MACHADO, 2005, p. 12).

Nietzsche, segundo Machado (2005), surpreendeu a maior parte dos filólogos da sua época, por serem, suas ideias, enunciadas à sua própria maneira, confessando que enquanto a maior parte dos filólogos são incapazes de ter uma visão de conjunto da Antiguidade, ele tem o maior prazer em descobrir e multiplicar novos pontos de vista sobre uma questão e, ainda, abarcar mais vasto conjunto desses pontos do que geralmente fazia. Ainda, ele pensa a filosofia possibilitando a crítica da filologia, e a visão filosófica do mundo permitindo à realidade individual um lugar à unidade do todo. Esse pensamento se intensifica quando o jovem torna-se professor e defende o modelo a quem se deve espelhar é na Antiguidade clássica, esclarece aos “artistas amigos da Antiguidade, adoradores das belezas helênicas e de sua nobre simplicidade”, e sendo a ciência filológica, “indispensável para fazer ressurgir o mundo das obras primas imortais do espírito grego que estava oculto sob uma montanha de preconceitos” (MACHADO, 2005, p.14), e consoante filosoficamente de unidade global, se considere a amplitude da constante interação entre a arte e a filosofia.

5 O TRÁGICO NAS PEÇAS DE TEATRO ÉDIPO REI, ÉDIPO EM COLONO E ANTÍGONA SOB O VIÉS DA LITERATURA E DA FILOSOFIA

Marshall (1999), enuncia que o mito de Édipo encontra-se em um ótimo paradigma, esse o preserva atualizado como tema e problema para a reflexão. O poder e a tirania são temas deste drama, como o são também a verdade, a inteligência, a investigação e a condição humana.

Assim sendo, a proposta deste capítulo é identificar as temáticas da tragédia nas peças de teatro que compõem a *Trilogia Tebana*, que são três, *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*, escritas pelo poeta grego Sófocles, e sob o aporte teórico consideraremos o pensamento ocidental. Identificaremos as temáticas e discutiremos à luz dos teóricos nessas peças trágicas, pois temos o desejo de entender as contribuições literárias e filosóficas que a tragédia grega pode nos dar na contemporaneidade. Observaremos o que abrange o sentido das emoções, reações, ajustes e consequências, diante da perplexidade conflituosa do ser humano em momentos que o sofrimento humano e a verdade emergem nas tragédias apresentadas com simplicidade em cenários tão majestosos.

5.1 ÉDIPO REI: A TRÁGICA MUTILAÇÃO

O cenário é essencial à trama da peça e carrega consigo importante significado. Conforme Grimal (1986), é o lugar reservado no universo para acolher as imitações da vida, as tragédias e sofrimentos e apresentados com imensa profundidade no silêncio ou nos cantos dos gregos, povo tão singular e pronto para o espetáculo, em um lugar majestoso na simplicidade. Acerca dos cenários nos poemas da antiguidade, o teórico fala de espaços reservados às danças oficiais dos *choros*⁷, esses, mais tarde, designavam, essencialmente os bailarinos. Na encosta sul da Acrópole estava, provavelmente, situado o mais antigo local de espetáculos de Atenas: Dionysos Eleuthereus. O espaço circular era chamado de *orchestra*, lá se dançaram e cantaram os ditirambos em honra a Dionísio e havia, também, um templo e um bosque sagrado. Os espectadores tinham lugares na encosta da colina, eles utilizaram-se da paisagem para evitar construções demasiado importantes e dispendiosas, embora outros espaços adquiriram outras formas para aproveitar a geografia oferecida. Os

⁷ *Choros*, no seu sentido original, significa lugar sagrado; existe na “ágora” (praça pública) de todas as cidades. (GRIMAL, p. 15, 1986).

teatros passaram a ter comodidade para os espectadores, plataformas e espaços elevados para os atores, com o passar do tempo, pois antes os atores se misturavam aos membros do coro na *orchestra*, se diferenciavam pelas vestes e coturnos para parecerem mais altos que os coreutas. Também, não parece ter existido *skéne*, uma barraca atrás da *orchestra* servindo de pano de fundo ao espetáculo, os coreutas e os atores se preparavam afastados e entravam em longa procissão à prólogo de espetáculo.

As *skenai*, primeiramente, foram barracas provisórias e mais tarde de pedra, então permitiram instalar os cenários. Isso foi algo muito importante para as tragédias, pois punham em cena reis e heróis e o cenário podia representar a fachada de um palácio, uma porta, colunas ou toda sorte de arranjos possíveis. Havia também no centro da *orchestra* um altar, o *thymele*, onde se oferecia sacrifício em rituais ao deus Dioniso. O lugar do espetáculo teve por si só um valor evocatório: “não era só o lugar onde se executavam danças e onde se representava uma história de tempos passados, era o próprio local da história, um apoio para a imaginação do espectador, um lugar encantado”. (GRIMAL, 1986, p.18).

Os cenários onde as peças de teatro eram apresentadas, conforme Grimal (1986), se modificavam com o passar do tempo, uma dessas foi a introdução do que hoje conhecemos como palco, um espaço elevado em estrado onde evoluíam os atores. A *orchestra* deixou de ser um círculo perfeito e adquiriu o formato de ferradura. A *skéne* ganhou dois pisos, um deles avançado formando um *próskenion*, equivalente ao palco da atualidade. As transformações tiveram grandes consequências: consagraram a evolução da tragédia e da comédia; embora a participação do coro era cada vez menos presente na ação, pois não estava mais no mesmo plano dos atores, a decoração ficou mais rica e complexa e isolou o teatro da cidade e da paisagem, antecedendo o recinto fechado, o que seria para a tragédia um deslocamento do espaço para a execução da peça. Os textos das tragédias, chegados até nós, fazem alusão ao local onde se desenrolam as ação à medida que o cenário ajudava na imaginação dos espectadores. No entanto, haviam outros recursos com mecanismos giratórios e móveis, esses apresentavam ao público a melhor face do que se queria evocar. Sófocles foi um dos primeiros a se utilizar de painéis, colocados na frente da *skéne*, que podiam ser mudados de acordo com cada peça.

O teórico Grimal (1986) informa que as tragédias utilizavam as aparições divinas ou demoníacas. Para as primeiras, as *mechané* transportavam o ator de um lado para outro representando a intervenção da divindade ou, ainda, para o telhado de uma *skéne*, transformando o cenário na tribuna dos deuses. Às infernais se deviam aparições das

entranhas da terra pelas escadas de Caronte, dali vinham os fantasmas, as Fúrias e divindades dos Infernos. É fato, gostaríamos de saber como se formaram e conseguiram ser o que hoje conhecemos, embora ficamos reduzidos a formular hipóteses para dar conta e justificar da melhor maneira, porque “a tragédia nunca teria podido nascer, de qualquer modo espontaneamente, dum ritual religioso: uma tragédia é uma obra literária, que não se destina a adorar um herói, mas a apresentar uma situação humana, aumentada pela perspectiva heroica” (GRIMAL, 1986, p. 29), das personagens mortais pertencentes à história humana, ou do divino, este quando intervém, se ocupa do lugar concedido na cidade.

O cenário da peça trágica *Édipo Rei*, tem a personagem Édipo junto aos altares do seu palácio, e assim se apresentava:

Praça fronteira ao palácio real em Tebas. Ao fundo, no horizonte, o monte Citéron. Em frente a cada porta do palácio há um altar. Sobre os altares veem-se ramos de loureiro e de oliveira trazidos por numerosos tebanos, ajoelhados nos degraus dos altares como suplicantes. No meio deles, em pé, vê-se um ancião, o SACERDOTE de Zeus. Abre-se a porta principal do palácio. Aparece ÉDIPO, com seu séquito, que se dirige aos suplicantes em tom paternal. Queima-se incenso nos altares. (SÓFOCLES, 2019, p. 19).

O coro da tragédia grega é o conjunto da multidão dionisiacamente excitada e, segundo Nietzsche (2007), nem sequer podíamos conceber como esse coro havia de ser mais antigo, mais original e até mais importante do que a ação, mas agora podemos compreender a cena junto com a ação, pensadas como visão e fala dela, com todo o simbolismo da dança, da música e da palavra. Édipo é o sábio que respondeu à esfinge, a cruel cantora, salvou a cidade e se casou com a rainha, mas agora ele tem um novo enigma pois outra peste se instalara na cidade. Conforme Michelakis (2019) a peste cria narrativas onde a crise e a desordem se manifestam, não tem rosto, cai violentamente sobre suas vítimas, varre como o fogo, pressiona como a guerra, é uma sentença de morte. É ainda, uma substância, preenche guerreiros e atletas, e as vítimas morrem como ovelhas; “a praga⁸ é uma doença que se espalha entre espécies: entre plantas, rebanhos e mulheres grávidas. É retratada como uma força hostil perseguindo a população humana, a mais odiosa praga persegue a cidade” (MICHELAKIS, 2019, p. 07, tradução nossa). O sacerdote de Zeus é o porta-voz e transmite a angústia vivida pelo Coro, extrato dos cidadãos tebanos, ao rei:

Édipo, rei de meu país, vês como estamos
aglomerados hoje em volta dos altares
[...] Tebas [...] se extingue nos germes antes fecundos

⁸ It is described as a disease spreading across species: among plants, flocks, and pregnant women (φθίνουσα μὲν κάλυξιν ἐγκάρποις χθονός, / φθίνουσα δ' ἀγέλαις βουνόμοις, τόκοισί τε / ἀγόνις γυναικῶν, 25- 27). It is depicted as a hostile force persecuting the human population (“a most hateful plague persecutes the city” 27 ἐλαύνει, λοιμὸς ἔχθιστος, πόλιν, 27-30). (MICHELAKIS, 2019, p. 07).

da terra, morre nos rebanhos antes múltiplos
 e nos abortos das mulheres, tudo estéril.
 A divindade portadora do flagelo
 da febre flamejante ataca esta cidade;
 é a pavorosa peste que dizima a gente
 e a terra de Cadmo antigo, e o Hades lúgubre
 transborda de nossos gemidos e soluços.
 (SÓFOCLES, Édipo Rei, l. 16-40: Sacerdote)

O sofrimento que é enunciado ao rei Édipo, pelo canto do Coro, levanta a possibilidade de investigação, pois ele “é o sábio que, do coração do mundo, enuncia a verdade” (NIETZSCHE, 2007, p. 58). O Coro contempla “em sua visão seu senhor e mestre Dionísio e é por isso eternamente o coro servente: ele vê como este, o deus, padece e se glorifica, e por isso ele mesmo não atua” (NIETZSCHE, 2007, p. 58); nessa posição de absoluto servimento, é a mais alta expressão da natureza e profere, através do sacerdote e em seu entusiasmo, sentenças de oráculo e sabedoria quando fala ao rei Édipo:

[...] te julgamos o melhor dos homens
 tanto nas fases de existência boa e plácida
 como nos tempos de incomum dificuldade
 em que somente os deuses podem socorrer-nos.
 [...] e agora, Édipo, senhor onipotente,
 viemos todos implorar-te, suplicar-te:
 busca, descobre, indica-nos a salvação [...]
 seja por meio de uma mensagem de algum deus,
 seja mediante a ajuda de um simples mortal,
 pois vejo que os conselhos de homens mais vividos
 são muitas vezes oportunos e eficazes.
 (SÓFOCLES, Édipo Rei, l. 43-59: Sacerdote)

Édipo, a personagem principal da Trilogia Tebana, é considerado e reconhecido, pelos gregos, como o primeiro dos homens, é também personagem histórica, e no entendimento sacerdotal, admitido com superioridade máxima, embora não seja mortal como os outros, pois descende de uma divindade e tem a consideração dos antepassados adorados pela cidade ou pelas famílias. Ele é pertencente a raça dos reis e, por conseguinte, semideus, sem deixar de ser humano. O coro ditirâmico recebe a incumbência de excitar o ânimo dos ouvintes até o grau dionisíaco, para quando o herói trágico aparecer, não vejam um homem mascarado, mas “uma figura como que nascida da visão extasiada deles próprios” (NIETZSCHE, 2007, p. 59). Na peça, o Sacerdote representa o Coro, e evidencia o herói nos versos:

Vamos, mortal melhor que todos, exortamos-te:
 livra nossa cidade novamente! Vamos!
 Preserva tua fama, pois vemos em ti
 por teu zelo passado nosso redentor!
 Jamais pensaremos nós que sob o reino teu
 fomos primeiro salvos e depois perdidos!

(SÓFOCLES, Édipo Rei, l. 60-65: Sacerdote)

Machado (2006) adverte, para compreendermos como isso se dá é preciso notar os modelos do indivíduo heroico: os deuses. E nessa contemplação, pois os deuses com seus traços perfeitos são os espelhos e nesses os homens se olham e se veem transfigurados, sentem profundo prazer interior, é uma proteção, um abrigo permitindo olhar com a mesma alegria o que há de sombrio no mundo, mas “a realidade dos deuses olímpicos é uma aparência, uma mentira poética” (MACHADO, 2006, p. 207). Szondi (2004) atenta, entre as personagens de Sófocles não figuram deuses, no entanto, eles têm participação nos acontecimentos. Na peça, quando Édipo diz: “Traga-nos ele, deus Apolo, a salvação resplandecente como seu próprio semblante!” (SÓFOCLES, Édipo Rei, l. 101-102: Édipo), ele evidencia o apolíneo, encobrendo o sofrimento com um véu de beleza e se comprometendo com a verdade vindoura, expressa:

Mandei Creonte, [...] ao santuário pítico
para indagar ao deus o que me cumpre agora
fazer para salvar a cidade.
(SÓFOCLES, Édipo Rei, l. 88-92: Édipo).
[...] Querendo o deus, quando voltarmos a encontrar-nos
teremos satisfeito este nosso desejo
pois ao contrário será nossa perdição.
(SÓFOCLES, Édipo Rei, l. 179-181: Édipo).

No decorrer da ação, o oráculo, “esse elemento inapreensível intervém de maneira significativa na tessitura da tragédia, e apologia desta por meio da infalibilidade de seu cumprimento” (LESKY, 2015, p. 161), fala três vezes: primeiro para Laio, depois para seu filho e finalmente para Creonte, esse incumbido por Édipo de consulta-lo. Conforme Szondi (2004), nessas três vezes o oráculo faz do saber divino um saber humano e a tragicidade se condensa na tessitura da peça, forma nós apertados para, só a partir desses três momentos ser solucionada. Quando Édipo diz: “Ai! Infeliz de mim! Começo a convencer-me de que lancei contra mim mesmo, sem saber, as maldições terríveis pronunciadas hoje!” (SÓFOCLES, Édipo Rei, l.788 - 890: Édipo), ele “sintetiza os três oráculos e constrói a partir deles o seu destino” (SZONDI, 2004, p. 89).

O Coro sentencia, com o objetivo de mostrar a manifestação do verdadeiro, entre o oracular e o homens quando, com força ctoniana, diz “o infeliz tenta escapar aos rígidos oráculos oriundos do âmago da terra, mas em vão” (SÓFOCLES, Édipo Rei, l. 577-578: Coro). A verdade é desconhecida ou permanece oculta, mas na peça sofocliana é a condutora do esclarecimento da morte do antigo rei. A verdade dionisíaca “se apossa do domínio conjunto do mito como simbolismo de seus conhecimentos e exprime o fato, em parte do

culto público da tragédia, em parte nas celebrações secretas das festividades, mas sempre debaixo do velho envoltório mítico” (NIETZSCHE, 2007, p. 68).

Espectador ideal, o Coro, com a função de equilibrar as emoções, insinua a origem da maldição: Que controvérsias pode ter havido entre os Labdácias e o descendente de Políbo? (SÓFOCLES, Édipo Rei, l. 585-587: Coro). Na incontestável tradição, a tragédia grega, em sua mais vetusta configuração, segundo Nietzsche (2007), tinha por objeto apenas os sofrimentos de Dionísio. Todas as figuras afamadas no palco grego, neste estudo o Édipo, são máscaras do deus na máscara do herói lutador e enredado nas malhas da vontade individual. O deus é sofredor e experimenta em si os padecimentos e com isso indica o despedaçamento. Nessa natureza dupla, no Édipo semideus, ressoa uma simples esperança ao ir ao oráculo e conforme Michelakis (2019) considera, Apolo⁹ é idêntico ao sol, por causa do brilho de seus raios, é a causa do brilho do crepúsculo, embora o sol não cause mortes mas acompanha e causa condições favoráveis para, literalmente, mortes físicas na tragédia:

[...] Sem o conhecimento de meus pais, um dia
Fui ao Oráculo de Delfos mas Apolo
não se dignou a desfazer as minhas dúvidas;
anunciou-me claramente, todavia,
maiores infortúnios, trágicos, terríveis;
eu me uniria um dia à minha própria mãe
e mostraria aos homens descendência impura
depois de assassinar meu pai que me deu a vida.
(SÓFOCLES, Édipo Rei, l. 938-946: Édipo)

Édipo tomou um caminho para fugir da ruína e do destino, quando o oráculo vaticinou o cumprimento da maldição. Ao não revelar quem eram seus pais, mas o horrível, a consulta ao oráculo “se transforma de salvadora em aniquiladora: em vez de acabar com o desconhecimento acerca dos pais, faz disso a causa dos acontecimentos terríveis por vir” (SZONDI, 2004, p. 91).

Diante dessas predições deixei Corinto
Guiando-me pelas estrelas, à procura
de pouso bem distante, onde me exilaria
e onde jamais se tornariam realidade
- assim pensava eu – aquelas sordidezas
prognosticadas pelo oráculo funesto.

⁹ Apollo is identical with the sun (ὁ αὐτὸς Ἀπόλλων ἡλίος). His cult epithets are all interpreted para etymologically in ways that support his identity as the sun: he is called Phoebus “not because of Phoebe, who is said to be Leto’s mother ... [but] because of the brightness of his rays”. He is called ἐκάεργος not “from Hekaerge, the woman who brought the firstfruits from the Hyperboreans to Delos ... [but] literally hekaergos, he who ‘works from afar’”. He is called Λυκηγενής “not as being born in Lycia ... but ... because he is the cause of the twilight glow”. And he is called χρυσάορος “not because he has a golden sword at his belt ... but... because of his rays”. As for verbs, the reading of Apollo as the sun is supported by maintaining the literal action of killing: “The sun gives plagues their best opportunity to be destructive”. To quote Dawson again, although “the sun does not literally cause their deaths, the sun does accompany, and create conditions favorable for, literal, physical deaths.” (MICHELAKIS, 2019, p. 27).

(SÓFOCLES, Édipo Rei, l. 948-952: Édipo)

Os dois primeiros oráculos se mostraram prefiguração de um terceiro e decisivo. O poeta Sófocles põem os três oráculos no centro da tragédia, pai e filho tomam o caminho trágico entre Tebas e Delfos, entre a cegueira humana e a revelação divina. Laio toma o caminho para Delfos afim de não ser assassinado, e Édipo toma o mesmo caminho para não ser um assassino. Os dois, pai e filho, fogem ao destino, e por fugir encontram-se para o cumprir. Édipo busca os assassinos temendo que eles se tornem os seus assassinos mas, encontra a si mesmo nessa duplicidade, condensada na tragédia em uma missão de reconhecimento e “compõem um só destino” (SZONDI, 2004, p. 94).

Édipo foge de se tornar um assassino, obriga-se a agir para evitar sua ação ao destino e presente: o que era salvação pode estar escondendo a semente do aniquilamento. Em vez de tranquilidade ele tem despertado o primeiro pressentimento de culpa, pois as investigações, na ocasião do assassinio do rei, haviam sido prejudicadas “por terem a Esfinge absorvido as atenções” (MALHADAS, 2003, p. 39).

Se o viajante morto era de fato Laio,
quem é mais infeliz que eu nesse momento?
Que homem poderia ser mais odiado
pelos augustos deuses?
[...] E o que é pior, fui eu, não foi outro qualquer,
Quem pronunciou as maldições contra mim mesmo.
(SÓFOCLES, Édipo Rei, l. 973-982: Édipo)

Então, é preciso retomar as investigações da morte do antigo rei Laio, para apaziguar os ânimos quanto às ameaças das vozes proféticas, e como entendeu-se falhas, pois a corte fora informada da morte do rei, não pelas mão do filho mas por salteadores, conseqüentemente “para constranger o vidente Tirésias, Jocasta conta a história do oráculo de Laio” (SZONDI, 2004, p. 93), para o marido, afirmando que ele não foi assassinado pelo filho, mas por ladrões na encruzilhada.

[...] que o crime perpetrado contra Laio há tempo
correspondeu a predição oracular,
pois Febo declarou que ele terminaria
seus dias morto pelas mãos de um filho meu.
Mas Laio não morreu golpeado por meu filho;
meu pobre filho faleceu muito antes dele.
(SÓFOCLES, Édipo Rei, l. 973-1122: Édipo)

A partir disso a ação se bifurca, como o caminho se apresentou outrora, em duas buscas: um pastor, testemunha da morte do rei, e a filiação de Édipo. Édipo busca a verdade dionisíaca, por mais dolorida que seja. Assim como a soberania de Zeus no Olimpo faz a terra rica e fecunda, da mesma forma a justiça do rei proporciona, ao território dependente

dele, a prosperidade. Se houver injustiça “de sua terra não nasce trigo, seus rebanhos não dão filhotes, as mulheres tem filhos disformes [...] mas, se o rei respeitando a justiça, encarna a potência soberana de Zeus, então tudo em seu domínio se expande em uma prosperidade sem fim” (VERNANT, 1999, p. 93). A consciência do ainda rei, se manifesta quando ele pondera: “seria inadmissível que, com tais indícios, eu não trouxesse a verdade à luz agora minha origem” (SÓFOCLES, Édipo Rei, l. 1249-1250: Édipo).

A libertação de Tebas da peste, exige a vingança do assassinato do antigo rei e promete salvação por meio da expiação de um horror passado. Tirésias, o vidente cego, aponta o rei como uma mancha e conseqüentemente desperta o medo dele, do reconhecimento de si, e esse medo, no decorrer da investigação acaba se transformando em verdade aniquiladora, “ele não é destruidor e também salvador, mas é destruidor justamente como salvador: pois a peste é a punição dos deuses pela recompensa que ele recebeu por seu feito salvador, ou seja, pela união incestuosa com a rainha Jocasta” (SZONDI, 2004, p. 93). A argúcia demonstrada ao derrotar a esfinge não lhe permitiu reconhecer o homem em si, a salvação prometida esconde a semente do aniquilamento e se faz notar em

[...] Nuvem negra de trevas, odiosa,
que tombaste do céu sobre mim,
indizível, irremediável,
que não posso, não posso evitar!
Infeliz! Infeliz outra vez!
Com que ponta aguçada me ferem
o aguilhão deste meu sofrimento
e a lembrança de minhas desgraças?
(SÓFOCLES, Édipo Rei, l. 973-982: Édipo)

O coro roga e se lamenta. O vidente Tirésias quer calar, mas Édipo arranca-lhe a verdade da boca: ele próprio, o rei, é o assassino e vive incestuosamente. A *Poética* esclarece sobre o incesto nessa tragédia, das personagens “executarem a ação terrível, mas a realizam sem saber e só posteriormente reconheçam os laços de parentesco, como no Édipo de Sófocles” (ARISTÓTELES, 2020, p. 121). Segundo Lesky (2019), a revelação é tão terrível que, de início, tanto em Édipo quanto no coro provoca qualquer outra reação menos a do terror de ser autêntica. Édipo conclui precipitadamente que o vidente é um instrumento de Creonte, irmão de Jocasta, para usurpar o trono, mas aturdido, o cunhado se defende com ajuda da irmã, então ele reconhece e lembra, enquanto vagava aniquilou um velho com seu bastão e sente a opressão em seu peito.

Um importante criado da corte de Corinto chega em Tebas com palavras, insinuando trazer algum prazer, mas que também podem afligir: “Os habitantes todos de Corinto querem fazer de Édipo seu rei, segundo afirmam” (SÓFOCLES, Édipo Rei, l.1118-1119:

Mensageiro), essa mensagem refuta o oráculo, o qual vaticinou sobre Édipo matar o pai para casar com a mãe, pois o pai de sua infância e juventude está morto naturalmente. Surpresa e esperançosa, Jocasta indaga: “O que? Já não detém o poder o velho Políbo? (SÓFOCLES, Édipo Rei, l. 1120: Jocasta), mas nova reviravolta acontece e fica esclarecido que a corte o recebeu, recém-nascido com os pés deformados, das mão de um pastor. O mensageiro de Corinto conta sobre o amor do rei Políbo: “Levou-o a isso o fato de não ter um filho” (SÓFOCLES, Édipo Rei, l. 1213: Mensageiro), e quando o recebeu de um pastor em deplorável estado “teus tornozelos ainda testemunham isso” (SÓFOCLES, Édipo Rei, l. 1224: Mensageiro) o criou e o educou, mas ainda é preciso o esclarecimento de um fato anterior, quem entregou o menino ao pastor da corte que o criou? Jocasta agitada pede “afasta da tua memória essas palavras fúteis... Peço-te pelos deuses! se ainda te interessas por tua vida, livra-te dessas ideias! (SÓFOCLES, Édipo Rei, l. 1249-1251-1252: Jocasta).

O outro criado que acompanhava o antigo rei no momento do assassinato, exilou-se na volta mas é encontrado e confirma a verdade, essa chega horrivelmente destruidora. Sófocles reúne e mede no canto do coro a terrível queda que sucede: a morte de Jocasta por enforcamento e o ato de Édipo cegar os próprios olhos. O sentido da “verdadeira tragédia se origina da tensão entre as incontroláveis forças obscuras a que o homem está abandonado, e a vontade deste para se lhes opor, lutando” (LESKY, 2019, p. 165).

A existência a ser vivida e a verdade impelem a personagem ao momento seguinte, mesmo irado, triste ou de mau humor, manifesta e evidencia a *hamartía*, isto é, o fato de que o erro, a falta, seja cometida por ignorância da personagem, e desperta a compaixão do espectador. A luta é sem esperança, afunda o herói nas malhas do sofrimento e muitas vezes até o naufrágio total, todavia “combater o destino até o fim é o imperativo da existência humana que não se rende” (LESKY, 2019, p. 165). O espectador em sua piedade diz: “Terríveis atos praticaste! Como ousaste cegar teus próprios olhos? Qual das divindades deu-te coragem para ir a tais extremos?” (SÓFOCLES, Édipo Rei, l. 1573-1575: Corifeu).

Diante da verdade, a personagem Édipo, e em face da divindade ética do deus da medida e dos justos limites é ilustrada como o emblema da perfeição individual, “e para que os limites apolíneos sejam mantidos, Apolo exige do indivíduo o conhecimento de si. Junto com o nada em demasia, nada em excesso, e mais o outro princípio sagrado inscrito no templo de Apolo, conhece-te a ti mesmo” (MACHADO, 2006, p. 209). O conhecimento de si é um espelhamento na imagem do deus, a personagem com sua exterioridade cega, abandonado em si mesmo e com saber apolíneo transformado em saber racional, diz:

Foi Apolo! Foi sim, meu amigo!
 Foi Apolo o autor dos meus males,
 de meus males terríveis; foi ele!
 Mas fui eu quem vazou meus olhos.
 Mais ninguém. Fui eu mesmo, o infeliz!
 Para que serviriam meus olhos quando nada me resta de bom
 para ver? Para que serviriam?
 (SÓFOCLES, Édipo Rei, l. 1576-1583: Édipo)

O Coro é quem reflete a sabedoria do povo grego e exprime os sentimentos e os pensamentos coletivos em contraposição ao discurso individual conforme Machado (2006), pois a tragédia produz, imita, espelha, simboliza o fenômeno da embriaguez dionisíaca responsável pelo aniquilamento da individualidade e pelo desaparecimento dos princípios apolíneos criadores da individualização: a medida e a consciência de si. Assim, o coro entende em “Nada dizes além da verdade” (SÓFOCLES, Édipo Rei, l.1584: Coro) como uma vontade impessoal e universal do rei de olhos mutilados.

O sofrimento de Édipo é apolíneo e dionisíaco. Nietzsche (2007) diz que o mundo dionisíaco é o da música e acrescenta que o mundo apolíneo é o da cena e das imagens. “A tragédia interpõe, entre o valimento universal de sua música e o ouvinte dionisiacamente suscetível, um símile sublime, o mito, e desperta naquele a aparência, como se a música fosse unicamente o mais elevado meio de representação para vivificar o mundo plástico do mito” (NIETZSCHE, 2007, p. 123). O mito dá a suprema liberdade e confere ao trágico uma “significatividade metafísica tão impressionante e convincente que a palavra e a imagem, sem aquela ajuda única, jamais conseguiriam atingir” (NIETZSCHE, 2007, p. 123). Édipo ao final da magistral peça está cego, privado das imagens mas permanece ouvinte.

Depois de ter conhecido dessa mácula
 que pesa sobre mim, eu poderia ver
 meu povo sem baixar os olhos? Não! E mais:
 se houvesse ainda algum meio de impedir os sons de
 me chegarem aos ouvidos eu teria
 privado meu corpo da audição
 a fim de nada mais ouvir e nada ver,
 pois é um alívio ter o espírito insensível
 à causa de tão grandes males, meus amigos.
 (SÓFOCLES, Édipo Rei, v. 1635-1643: Édipo)

O filósofo trágico questiona:

Deveria ele suportar ouvir, no miserável invólucro vítreo do indivíduo humano, o eco de inumeráveis gritos de prazer e de dor do vasto espaço da noite do mundo, sem refugiar-se incontivelmente diante dessa ciranda pastoral da metafísica, em sua pátria primigênia? (NIETZSCHE, 2007, p. 125).

E nos diz ainda que, “o apolíneo nos arranca da universalidade dionisíaca e nos encanta para os indivíduos: neles encadeia o nosso sentimento de compaixão, através deles

satisfaz o nosso senso de beleza sedento de grandes e sublimes formas” (NIETZSCHE, 2007, p. 125). Quando a personagem faz o pedido a corte “faz desfilar ante nós imagens da vida e nos incita a apreender com o pensamento o cerne vital nelas contido” (NIETZSCHE, 2007, p. 125), com a descomunal força da imagem: “Depressa, amigos! Ocultai-me sem demora longe daqui, bem longe, não importa onde; matai-me ou atirai-me ao mar em algum lugar onde jamais seja possível encontrar-me” (SÓFOCLES, Édipo Rei, l. 1678-1671).

O sofrimento de Édipo é como “um tônico, um estimulante capaz de fazer o espectador alegrar-se com o sofrimento e até mesmo com a morte porque a destruição da individualidade não é o aniquilamento do mundo, da vida, da vontade” (MACHADO, 2009, p. 240), mas é sentido pelo espectador ouvinte quando o Corifeu falando à cidade proferiu:

Vede bem, habitantes de Tebas, meus concidadãos!
 Este é Édipo, decifrador de enigmas famosos;
 ele foi um senhor poderoso e por certo o invejastes
 em seus dias passados de prosperidade invulgar.
 Em que abismos de imensa desdita ele agora caiu!
 Sendo assim, até o dia fatal de cerrarmos os olhos
 não devemos dizer que um só mortal foi feliz de verdade
 antes de cruzar as fronteiras da vida inconstante
 sem jamais ter provado o sabor de qualquer sofrimento!
 (SÓFOCLES, Édipo Rei, l. 1802-18010: Corifeu)

Aristóteles apresentara a canção do sacrifício do bode, do qual deriva o nome da tragédia grega. Nesta análise se assemelha a piedosa dor experimentada pelo espectador ao ato da mutilação, apresenta também possibilidades de extirpar de dentro de si, e de pensar os limites da ação humana além da vaidade, expressando em ações a aceitação dos intempéries que acometem a trajetória de um herói. A tragédia exige, nesta peça, a justa medida e não é uma tarefa fácil; a saga do herói continua à redenção, pois muito lhe dera a vida, e o conduzirá com sabedoria até os derradeiros dias de partir, cumprindo o seu destino.

5.2 ÉDIPO EM COLONO: O DESTINO DO CORPO ALÉM DA VIDA

A pouca distância de Atenas, havia um povoado chamado Colono e o cenário é, assim, descrito na peça trágica *Édipo em Colono*: “Orla de um bosque diante do qual passa um caminho por onde chega Édipo, cego e guiado por Antígona. Vê-se a pouca distância a estátua do herói Colono, epônimo do povoado” (SÓFOCLES, 2019, p. 103).

Édipo, conforme Lesky (2015), teve sua vida mais rica em aflições e tormentos à de qualquer homem. O Édipo sofocleano expulso de Tebas, parte ao desterro, devido à força de uma proclamação que expeliu do território o assassino miasmático. Na figura do velho

mendigo, acompanhado pelo amor de sua filha Antígona, no início da peça, pede: “se vês um chão onde eu possa deter-me e repousar, seja em solo profano, seja em algum bosque dos deuses, para e deixa-me sentar, pois quero perguntar o nome desta terra; devemos como forasteiros consultar os cidadãos e ouvir-lhes os conselhos” (SÓFOCLES, Édipo em Colono, l. 08-14: Édipo) e assim, demonstra respeito à terra sobre a qual está vagando.

Marshall (1999) esclarece: Édipo matou involuntariamente, portanto não poderia ser condenado, mereceria a compreensão até mesmo de seu pai, o antigo rei Laio. O mesmo seria preciso com o involuntário incesto, pois nenhum sabia. O ódio divino dirigido à sua ancestralidade foi o que o vitimou, nada mais. Esta passagem depende de uma responsabilização no âmbito divino, é como se o poeta Sófocles dissesse: Édipo é um grande herói, fugiu e agora suporta seu destino repleto de sofrimento, mas não por seu destempero e cólera ou pela maldade de seu espírito. A personagem descreve o que sente em seu sofrimento privado da luz:

[...] o meu destino cheio de infelicidade
disse que este lugar seria o meu refúgio,
depois de errar por muitos anos, ao chegar
a este solo onde acharia finalmente
um paradeiro acolhedor, inda que fosse
para encerrar aqui a minha triste vida;
e por morar nesta região
traria o bem a quantos me acolhessem
e ruína certa a quem quisesse repelir-me,
fazendo-me voltar a estrada.
(SÓFOCLES, Édipo em Colono, l. 98-107: Édipo).

Os deuses estão atentos a chegada de Édipo no solo sagrado do bosque em Colono, e como tal proibido de receber a presença humana: “Leva-me, filha, então ao lugar onde eu possa falar e ouvir sem infringir a piedade; não devemos lutar contra o inevitável”. (SÓFOCLES, Édipo em Colono, l. 200-202: Édipo), e avançando no território sagrado, pisa em um degrau de pedra existente no limiar do bosque e é alertado: “Para! Não ultrapasses o degrau que a rocha forma nesse local por onde estás passando!” (SÓFOCLES, Édipo em Colono, l. 203-204: Corifeu). Ele, na condição de marginal, suplica por um tratamento de cidadão para ser ouvido e se possível, atendido. Os deuses tem uma função de regulação social de acordo com Vernant (1999), então, representando o mesmo domínio exercido por Zeus sobre o universo, o rei sobre o súditos e o chefe de família sobre a casa que habita, quando um suplicante expulso de sua pátria, cortado de todas as raízes sociais, vem implorar proteção, “as potências soberanas permitem integrar o indivíduo a grupos sociais tendo sua regra de funcionamento, sua hierarquia; integrar por sua vez esses grupos sociais na ordem da natureza, de ligar enfim o próprio curso da natureza a uma ordem sagrada” (VERNANT,

1999, p. 94), e eles manifestam essa função sob a condição de que seja exercida conforme certas regras e ordem definida.

O rei daquela terra, com sua escolta, vai até o andarilho anunciado pelo Corifeu: “Mas, eis aqui convosco o nosso rei, Teseu, filho de Egeu; veio atendendo ao teu apelo” (SÓFOCLES, *Édipo em Colono*, l. 609 - 610: Corifeu), e diz:

Depois de ouvir muita gente no passado
que perfuraste os próprios olhos, reconheço-te,
filho de Laio; agora, por ouvir dizer
a caminho daqui, tenho plena certeza.
Identificam-te os andrajos e esse rosto
Marcado pela dor; cheio de compaixão,
Quero saber de ti, desventurado Édipo,
que súplicas farás a mim e à cidade
com tua infortunada companheira. Fala!
(SÓFOCLES, *Édipo em Colono*, l. 611-619, Teseu).

O rei ateniense identifica-se com a personagem por ter, também, estado em terras estranhas e não nega ajuda pois “as máculas atingem os homens, as famílias, as cidades, os lugares santos, os próprios deuses” (VERNANT, 1999, p. 106) e essa mesma mácula pode consagrar “que um ser abominável como Édipo possa ser fonte de bênçãos para uma região: basta encontrar os meios de utilizar essa potência religiosa voltando-a para o lado bom” (VERNANT, 1999, p. 119). Teseu questiona: “Que benefício pretendes trazer-me assim?” (SÓFOCLES, *Édipo em Colono*, l. 640, Teseu), “Quando esse benefício se revelará?” (SÓFOCLES, *Édipo em Colono*, l. 647, Teseu).

A peça *Édipo em Colono*, tem a evolução em torno do destino do corpo do herói trágico, esse é reivindicado para Tebas pelo filho Polínices, mas recusado com veemência por Édipo, que oferece ao rei Teseu de Atenas a graça de abrigar seu cadáver além da vida. Édipo garante o acesso às respostas pois transmitirá o valor do seu saber aos atenienses hospitaleiros que lhe concederão honras fúnebres. As palavras enxergarão por ele, pois confia, revela vigor nelas, apesar de quão seus gestos estejam esmorecidos pela idade e cegueira, portanto, o rei consente: “Tua presença aqui é grande dádiva” (SÓFOCLES, *Édipo em Colono*, l. 720: Teseu). Diante do oculto o Coro se manifesta, pois é “personagem coletiva e anônima encarnada por um colégio oficial de cidadãos cujo papel é exprimir seus temores, em suas esperanças, em suas interrogações e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2002, p.12), exaltando a cidade, e na língua da tragédia, celebrando as virtudes acolhedoras à personagem trágica:

Neste lugar de bons corcéis terás
o paradeiro mais belo, estrangeiro,

que existe na terra; Colono, a clara.
 [...] aqui vagueia o próprio deus das bacanais,
 Dioniso, quando vem prestar
 o culto às divindades que o nutriram.
 (SÓFOCLES, Édipo em Colono, l. 750-762: Coro).

Os deuses conhecem a misericórdia, e novamente, o oráculo de Apolo em seu divino saber concederá ao saber humano que onde o sofredor sem paz se libertar de seus padecimentos, continuará atuando como herói, e cobrirá a terra hospitaleira com inúmeras bênçãos. Quando a verdade oracular chega a Teseu, rei daquele solo sagrado, abre-lhe o caminho almejado e destina-o, segundo Lesky (2015), acompanhar o ancião cego, quando ele ouvir os trovões e a voz do deus o chamando para o fim, e o levar até o lugar onde será arrebatado para o ingresso na existência de herói ao lado dos deuses. Édipo presente a sua redenção quando fala: “Queridos anciãos! A partir deste instante a minha salvação está em vossas mãos!”. (SÓFOCLES, Édipo em Colono, l. 810-811: Édipo).

Lesky (2015) ilustra, toda a criação maior sobrepaira na marcha de Édipo rumo à paz e a morte, mas antes de chegar ao repouso, os poderes da vida, aqueles a quem ele quer se despedir, se apoderam mais uma vez do homem tão duramente experimentado. Creonte pondera, “O fraco vence o forte quando a causa é justa” (SÓFOCLES, Édipo em Colono, l. 1005: Creonte) e assim se insinua o que os deuses proporcionarão ao alcance do herói quando ele partir para o mundo do Hades.

Édipo busca a paz e a redenção em Colono, mas o Coro que outrora aguardou a chegada do rei para decidir a sorte do ancião desvalido, questiona o sofrimento, a existência e o destino:

Que sofrimentos nos serão poupados?
 Rixas, rivalidades, mortandade,
 lutas, inveja, e como mal dos males
 a velhice execrável, impotente,
 insociável, inimiga, enfim,
 na qual se juntam todas as desditas.
 Não é apenas meu esse destino.
 (SÓFOCLES, Édipo em Colono, l. 1446-1451: Coro).

Édipo profere uma maldição para os filhos, assim como Hera em um passado na Hélade proferiu contra a família Labdácia, pois ambos são descendentes dos deuses. A tragédia encontra no desentendimento entre os irmãos, novamente o sofrimento e a violência, pois Édipo em sua *hýbris* que, conforme Marshall (1999), assume o sentido mais preciso de transgressão às leis religiosas, ou morais ou ainda, sociais. Essas leis são fundadas na precedência e superioridade do divino sobre o humano, pois ele alimenta cólera

irreconciliável contra os filhos homens, porque não haviam impedido sua expulsão de Tebas, e com selvagem dureza lança sobre eles: terminarem suas vidas em duelo fratricida.

[...] Ouve bem: jamais
 poderá conquista-la; antes morrerás
 sangrentamente e teu irmão cairá contigo.
 É esta a maldição que vos lancei há tempo
 e reitero agora para vossa ruína,
 pois só assim achareis justa a reverência
 em relação a quem vos deu a existência
 e injusto o menosprezo por vosso pai cego
 que vos gerou assim; estas duas meninas
 ao contrário, não se portam como vós.
 (SÓFOCLES, Édipo em Colono, l. 1617-1626: Édipo).

O sofrimento de Édipo, encontra na consciência de morte a percepção de vida, pois “o indivíduo nasce da consciência de si” (MOSÉ, 2014, p. 21) e o torna distinto. A vida traz a exigência da morte, e diante disso as circunstâncias e o túmulo são algo a ser respeitado, as instruções limitam e proíbem a busca de um achado e o culto familiar ou o público. Na decisão de Édipo há um desejo de anonimato e silêncio, pois não exige um funeral de herói, ele se encaminha para o princípio do esquecimento de sua linhagem, perante o coro de cidadãos, embora ao rei Teseu é pedida a necessária lembrança.

Dir-te-ei. Filho de Egeu, qual será o tesouro
 que deveis preservar, tu e tua cidade,
 imune aos males inerentes à velhice.
 Agora vou mostrar-te sem guia nenhum
 o pedaço de terra onde devo morrer.
 [...] Conhecerás mais tarde o mistério sagrado
 lá no local, só tu, pois nem eu mesmo posso
 transmiti-lo a nenhum dos teus concidadãos
 nem às minhas próprias crianças, apesar
 do meu amor por elas. Terás de guardá-lo
 por toda a vida, e na hora de tua morte
 confia-o somente ao súdito mais digno,
 para que por seu turno ele o revele um dia
 a um sucessor fiel e assim se faça sempre.
 (SÓFOCLES, Édipo em Colono, l. 1798 - 1818: Édipo).

Édipo se posiciona em relação aos outros, suas decisões causarão sofrimentos às filhas, mas como “o homem que sabe que está separado daquilo que o cerca, ele não apenas olha, mas interpreta” (MOSÉ, 2014, p. 25) e estabelece um modelo de conduta. O respeito ao anonimato da sepultura redundará na prosperidade de Atenas, e assegurado pelo defensor perpétuo, Teseu, desde que cultuasse devidamente o ancestral, pois a contribuição para a *polis* é uma força diferente capaz de proporcionar bens superiores a muitos escudos: “Desta maneira manterás tua pátria ao abrigo de incursões devastadoras dos soldados de Tebas” (SÓFOCLES, Édipo em Colono, l. 1818-1820: Édipo).

Édipo tem seu espírito marcado pela persistência na busca pela verdade, ele não se afasta de Apolo e, outrora ajudado pelo cego Tirésias que vê para além, apesar de em momentos renegar o saber do adivinho, sua busca contínua é pela salvação da cidade, purificação e reparação. Na hora da morte misteriosa do velho sofredor, os deuses, na voz do Coro, o chamam: “Chega depressa, filho, não demores [...] Apressa-te, senhor!” (SÓFOCLES, *Édipo em Colono*, l. 1766-1774: Coro). Então, quando o corifeu diz: “De que maneira? A interferência de algum deus livrou o desditoso de todos os males?” (SÓFOCLES, *Édipo em Colono*, l. 1878-1879: Corifeu), podemos citar a investigação de Nietzsche acerca dos fundamentos da cultura apolínea em busca da necessidade à criação dos deuses e o que o filósofo descobre “é o sofrimento com os terrores e atrocidades da existência, tão bem representados pelos poderes tirânicos da natureza” (MACHADO, 2006, p. 208).

O insuportável sofrimento exige proteção da arte como meio de tornar a vida suportável. Édipo, cego, encobre seu sofrimento criando uma ilusão protetora e talvez um modo de “aliviar a atmosfera opressora da existência, um modo de triunfar do sofrimento apagando os seus traços ou dele se esquecendo” (MACHADO, 2006, p. 208). Sendo Apolo o deus da beleza, de quem Édipo não se esquece, e símbolo de mundo belo e ilusório que tem a bela aparência do mundo dos sonhos como seu reino, mesmo irado ou triste, a graça da bela aparência não o abandona e nesse espelho apolíneo se constrói a imagem dos homens como belos reflexos dos deuses. Assim sendo, quando o Coro, perto do final da peça diz à desamparada Antígona: “Tendes a vossa frente um mar de males.” (SÓFOCLES, *Édipo em Colono*, l. 2060: Coro), a filha de Édipo, está se movendo para uma dor nunca antes experimentada.

Nietzsche afirma ser o desventurado Édipo, a mais dolorosa figura do palco grego, ele foi concebido por Sófocles como a criatura nobre, mas apesar de sua sabedoria, está destinado ao erro e à miséria, e no fim “por seus tremendos sofrimentos, exerce à sua volta um poder mágico abençoado, que continua a atuar mesmo depois da sua morte” (NIETZSCHE, 2007, p. 61), pois certos homens, em determinadas condições podem ter acesso ao estatuto divino “e levar em companhia dos deuses um vida feliz até o final dos tempos” (VERNANT, 1999, p. 98).

E, assim, Lesky (2015) justifica a tragédia de Édipo se espalhando sobre todas as coisas, o sofrimento e o horror surgem sob uma luz diferente. É visível o paradoxo, mesmo os deuses o precipitando na noite da mais profunda dor, ao mesmo tempo o atraem mais para

perto de si. A peça *Édipo em Colono*, é uma manifestação da vida sofocliana, pois o poeta Sófocles se encontrava ao limiar da morte e assim, também, sua personagem procura repouso, quietude após as tormentas da vida, e louva o encanto de sua terra natal protegida pelos deuses. Ao terminar a escrita da peça, Sófocles, na voz do Corifeu diz: “Agora basta: não há mais motivos para insistir nessas lamentações. Tudo está decidido para sempre” (SÓFOCLES, *Édipo em Colono*, l. 2095-2097: Corifeu), entende-se que para Sófocles, o sofrimento ganha sua transfiguração, “é concebido como algo santificante” (NIETZSCHE, 2014, p. 68), no arrebatamento místico e abençoado desta peça, pois “a distância entre o humano e o divino é incomensurável: convém a mais profunda entrega e resignação” (NIETZSCHE, 2014, p. 68).

5.3 ANTÍGONA: A TRÁGICA VALIDADE HUMANA

Na peça *Antígona*, de Sófocles, encontramos apreciação ao ser humano, é um hino à grandeza, não deixando de advertir sobre suas limitações, pois “por mais sutil que seja o engenho da sua arte, o homem, por não enxergar além do visível, ignora se sua ação culmina em bem ou em mal e por isso, deve se submeter ao sagrado, espaço da onisciência” (MALHADAS, 2003, p. 38).

Na trágica peça *Antígona*, que completa a *Trilogia Tebana*, o cenário é “O frontispício do palácio real, na Ágora de Tebas, onde reina Creonte. Nasce o dia seguinte à derrota dos argivos comandados por Polínicos, que haviam iniciado a fuga na noite expirante. Estão em cena Antígona e Ismene.” (SÓFOCLES, p. 201).

Conforme, Vernant e Vidal-Naquet (2002), os gregos não tinham ideia de um direito absoluto fundado e organizado coerentemente, havia graus de superposições de direitos. O direito consagra a autoridade e por outro lado toca no religioso, ou seja, põe em causa potências sagradas, a ordem do mundo, a justiça de Zeus. Sob esse ponto de vista, “a justiça divina, que frequentemente, faz com que os filhos paguem os crimes do pai, pode parecer tão opaca e arbitrária quanto a violência de um tirano” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2002, p. 16), e está presente nesta peça, a terceira e última que compõe a trilogia e tem o mesmo nome de Antígona, a filha de Édipo. O sofrimento de Antígona quando fala à irmã, expressa a sufocante situação em que se elas se encontram:

Minha querida Ismene, irmã do meu sangue,
Conheces um só mal entre os herdados de Édipo
que Zeus não jogue sobre nós enquanto vivas?
Não há, de fato, dor alguma, ou maldição,

afronta ou humilhação que eu não esteja vendo
no rol das tuas desventuras e das minhas.
(SÓFOCLES, *Antígona*, l. 1-6: *Antígona*).

A irmã da personagem *Antígona* é a princesa *Ismene*, ela se solidariza com o sofrimento ouvindo o lamento, e chorosa diz: “notando os sofrimentos teus, não me envergonho de percorrer contigo o mar de tuas dores” (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 617-618: *Ismene*). *Ismene* está ciente pois “*Antígona* só conhece um caminho [...] e a Tebas foi libertada do perigo que a ameaçava, exterminando-se no fratricídio a descendência masculina da linhagem maldita” (LESKY, 2015, p.152) à maldição do pai, um tombou como benfeitor da pátria, e o outro como agressor, esse tem o cadáver insepulto. Assim como o destino do cadáver de seu pai conduziu a peça *Édipo em Colono*, o destino do cadáver de *Polínicos* é um dos condutores da narrativa desta peça.

Antígona está firme em assegurar o sepultamento do irmão, ela acredita que a ordem do novo senhor da cidade é um excesso, “não aquele excesso de natureza nobre que quer realizar-se a si mesmo e falha na textura do conjunto, mas um crime contra o mandamento divino que ordena honrar os mortos” (LESKY, 2015, p. 153), pois seu caráter e sua decisão se contrapõem ao modo de ser de sua irmã *Ismene*, essa se submete, embora não defende a proibição do novo rei: “Atreves-te a enfrentar as ordens de *Creonte*?” (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 54: *Ismene*). O poeta Sófocles nos faz sentir o contraste das irmãs, e desse surge a imagem da heroína sofocliana, *Antígona* “na incondicionalidade do seu querer, para o qual o condicionado, o ponderado e o cômodo parecem não só loucura, como também uma tentação a ser evitada” (LESKY, 2015, p. 153). Vernant e Vidal-Naquet (2002), esclarecem que o conflito entre *Antígona* e *Creonte* recobre uma antinomia análoga, ou seja, não opõem a religião pura representada pela jovem à irreligiosidade absoluta do rei, ou um espírito religioso a um espírito político, mas dois tipos diferentes de religiosidade: de um lado, uma religião familiar, privada, limitada ao círculo estreito dos parentes próximos, centrada no lar familiar e nos mortos, de outro lado, uma religião pública onde os deuses tutelares da cidade tendem a confundir-se com os valores supremos do Estado. Nesses dois domínios da vida religiosa “há uma tensão que pode conduzir a um conflito insolúvel” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2002, p. 18) entre o rei e a heroína.

Ciente da maldição, *Polínicos* pedira à *Antígona* que o sepultasse, pois ele aceitou seu destino de ser considerado, pelo pai, um traidor enquanto seu irmão *Etéocles*, benfeitor.

Em nome de todos os deuses vos suplico:
se um dia sua maldição se consumir
e se tiverdes meios de voltar a Tebas,
dai-me uma sepultura e oferendas fúnebres!

Assim, aos elogios que hoje recebeis
 por vossa carinhosa ajuda a este homem
 somar-se-ão outros louvores não menores
 pelos cuidados que me houverdes dispensado.
 (SÓFOCLES, Édipo em Colono, l.1663-1671: Polínicos)

A heroína pediu que o irmão não cedesse a cólera diante da destruição que se anunciara, mas ele se julgava um bom comandante que somente divulgava os fatos favoráveis e calava os funestos. Esquivando-se em despedida às irmãs intercede “queira Zeus conduzir-vos por caminhos bons se após a minha morte me proporcionardes os funerais pedidos, já que não podeis fazer por mim ainda em vida coisa alguma.” (SÓFOCLES, Édipo em Colono, l.1701-1704: Polínicos).

Creonte se tornou o rei de Tebas, depois da morte de Jocasta, expulsão do mutilado Édipo, desentendimento dos irmãos e conseqüentemente o fratricídio, mas agora no poder, dita ordens de funeral com honras ao benfeitor e de interdição de sepultura ou de sequer chorar a morte do traidor. Antígona tem convicção de sua promessa, “Ele não pode impor que eu abandone os meus” (SÓFOCLES, Antígona, l. 55: Antígona), e pede que a irmã decida se a ajudará no sepultamento. Assim o rei de Tebas se pronuncia diante do povo Tebano:

[...] mandei comunicar ao povo
 há pouco, relativamente aos filhos de Édipo:
 que Etéocles, morto lutando pela pátria,
 desça cercado de honras marciais ao túmulo
 e leve para o seu repouso eterno tudo
 que só aos mortos mais ilustres se oferece;
 mas ao irmão, quero dizer Polínicos,
 que regressou do exílio para incendiar
 a terra de seus pais e até os santuários
 dos deuses venerados por seus ascendentes
 e quis provar o sangue de parentes seus
 e de escraviza-los, quanto a ele foi ditado
 que cidadão algum se atreva a distingui-lo
 com ritos fúnebres ou comiseração;
 (SÓFOCLES, Antígona, v. 222-234: Creonte).

Vernant (1979) adverte existir um modo de morrer em combate, na flor da idade, conferindo ao guerreiro defunto um conjunto de qualidades, prestígio e valores; na morte designam as orações fúnebres atenienses à maneira de homem valoroso e devotado. “É a morte gloriosa, *eukleès thanatos*. Ela eleva o guerreiro desaparecido ao estado de glória por toda a duração dos tempos vindouros” (VERNANT, 1979, p. 32), representa o termo de última honra. Nesse sentido Etéocles é honrado, enquanto ao irmão há somente a força de Antígona, pois a irmã se afastou, para livrá-lo de ter o corpo como pasto de animais e aves de rapina. O ato de sepultar o irmão é uma afronta às leis impostas pelo rei e denunciada por

um guarda: “O morto... alguém há pouco o sepultou e foi-se embora; apenas pôs alguma terra seca recobrando as carnes e praticou deveres outros de piedade” (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 281-284: Guarda), pois “se juventude e beleza refletem, no corpo de herói abatido, o brilho desta glória pela qual ele sacrificou a vida, ultrajar o cadáver inimigo adquire um novo significado” (VERNANT, 1979, p. 53). A ligação entre o ideal heroico e o despojamento do corpo aos cães e aves de rapina é mais estreita, a bela morte do herói abre caminho para uma glória que não morre e não atrai como contrapartida necessária “o avesso sinistro, o afeamento, o aviltamento do corpo do adversário defunto, para vedar-lhe o acesso à memória dos homens vindouros” (VERNANT, 1979, p. 53), pois na perspectiva dos heróis, permanecer na vida é menos essencial que o bem morrer, esse essencial não pode tirar a vida do malfeitor, mas pode despojá-lo da bela morte ao negar atos fúnebres.

O fim horrendo e despojado apaga a figura humana, mas Vernant (1979) explica duas condições que revertem, a primeira é um canto de celebração e a segunda é o cadáver receber honra, estatuto social de morto, permanecendo portador dos valores de vida, juventude, beleza que o corpo encarna e são consagrados a ele pela morte heroica. A morte heroica é uma transformação, uma transmutação do sujeito e se opera no corpo e pelo corpo. Os ritos funerários realizam essa mudança pois o sujeito desaparece das rede de relações sociais, é uma ausência, mas continua num outro plano que escapa a usura do tempo. O rei Creonte indaga: “Que homem se atreveu a tanto? (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 285: Creonte), e tem a resposta de quem esteve presente no local do memorial edificado ao final do ritual funerário:

Não sei. Não conseguimos ver marcas de pás.
 Nem sulcos feitos por enxada; o chão estava
 bem liso, duro e seco, sem sinais de rodas;
 o autor da ação é desses que não deixam pistas.
 [...] uma surpresa triste tomou conta de nós; não víamos o morto,
 embora ele não estivesse bem sepulto,
 pois era pouca a terra que o cobria,
 como se fosse posta pela mão de alguém
 querendo apenas evitar um sacrilégio.
 (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 286-296: Guarda)

Antígona, tendo cumprido parcialmente os rituais funerários e atenta aos governantes, e ao vento, mais tarde volta ao túmulo do irmão terminar seu culto, e encontra a armadilha: o túmulo aberto e o cadáver parcialmente despido. O ritual descrito por Vernant (1979) em sua teoria, consiste no corpo inicialmente lavado com água para desembaraçá-lo daquilo que o conspurca, as feridas são unguidas, óleo é esfregado na pele, depois é ornado com tecidos preciosos e exposto à vista dos que lhe são chegados; esse é “o caminho tomado pelos ritos funerários para imortalizar o guerreiro pela bela morte” (VERNANT, 1979, p.

57). A heroína quando viu o corpo descomposto no túmulo, profere maldições a quem cometera a ação, em seguida “amontoou com as mãos, de novo, a terra seca e levantando um gracioso jarro brônzeo derramou sobre o cadáver abundante libação” (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 488-491: Guarda). O ritual da heroína para o corpo do irmão consiste em evitar o ultraje a todo o custo, pois abandonar o cadáver

é a completa inversão da bela morte [...] num polo está a jovem e viril beleza do guerreiro cujo corpo fere de espanto, inveja e admiração até seus inimigos; noutra polo, aquilo que está para além de feio, a monstruosidade de um ser tornado pior do que o nada, de uma forma desaparecida no inominável. [...] o cadáver ultrajado não toma parte nem no silêncio que envolve o morto habitual, nem no canto em louvor do morto heroico; nem vivo porque foi morto, nem morto porque privado de funerais, detrito perdido nas margens do ser, ele representa o que não se pode celebrar nem muito menos esquecer: o horror do indizível, a infâmia absoluta: a que vos exclui juntamente dos vivos, dos mortos, de si mesmo. (VERNANT, 1979, p. 59-60).

A heroína, conforme Rosenfield (2002), está no centro da arte do poeta trágico e diante de dois bens a escolher. A ação trágica leva infalivelmente a escolha que negligencia um desses dois bens. A heroína, ao escolher sepultar o irmão, anuncia as sombras do erro, pois é humana e incapaz de realizar todos os bens. O segredo da arte sofocliana está nessas ambiguidades, nos sentidos dúbios que levam, nesta peça, ao enfrentamento pessoal e religioso de *Antígona* e *Creonte*, pois a trama dessa tragédia é intensa e vivaz. O conflito trágico do rei e da heroína é de um tirano ávido de poder e de uma princesa que se sacrifica pela família e pelos costumes e deveres. Ela, em sua luta de fazer valer seu direito de sepultar o corpo, e sendo flagrada ao fazê-lo, diz: “Fui eu a autora; digo e nunca negaria” (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 503: *Antígona*). Ele em sua tirania: “E te atreveste a desobedecer às leis?” (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 510: *Creonte*). Ainda conforme Rosenfield (2002), *Antígona* tem a presença de espírito de seu pai, não é apenas a representante de ideais humanitários de justiça, piedade e leis eternas, mas é uma figura de peso político nesta tragédia; *Creonte* é mais que um bárbaro, ele abusa do poder e de esforço para salvar Tebas. É um homem opondo-se a uma mulher. Essa é filha dos reis mais prestigiosos e afirmara sua posição; ele é descendente de conselheiros reais que governam apenas em situações emergenciais e nesta tragédia ora presente como amigável conselheiro, ora como virtual usurpador. Ela é uma princesa de última raiz, com esplendida virtude de defender a lei eterna dos deuses da Terra do Hades, para sepultar o irmão.

Mas Zeus não foi o arauto delas para mim,
nem essas leis são as ditadas entre os homens
pela justiça, companheira de morada
dos deuses infernais; e não me pareceu
que tuas determinações tivessem força
para impor aos mortais até a obrigação

de transgredir normas divinas, não escritas,
inevitáveis; não é de hoje, não é de ontem,
é desde os tempos mais remotos que elas vigem,
sem que ninguém possa dizer quando surgiram.
(SÓFOCLES, *Antígona*, l. 511-520: *Antígona*).

O sofrimento de *Antígona*, ao ter negado o direito de sepultura ao irmão – a mãe rainha *Jocasta* tivera; o pai *Édipo* tivera, embora somente *Teseu* conheça o lugar; o irmão *Etéocles*, benfeitor também tivera – mesmo assumindo sua altivez e invocando os deuses, é a descendente de uma casa morta e no abismo de sua alma grega oferece o enfrentamento ao rei tirano: “Se te pareço hoje insensata por agir dessa maneira, é como se eu fosse acusada de insensatez pelo maior dos insensatos.” (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 535-537: *Antígona*). Nietzsche diz que é preciso que nos lembremos da enorme força da tragédia, foi o que permitiu aos gregos, em suas grandes épocas, com seu impulsos apolíneos e dionisíacos mesclados, inflamados de ânimos e ao mesmo tempo de contemplação,

a excitar, purificar e descarregar a vida do povo; cujo valor supremo presentiremos apenas se, tal como entre os gregos, ela se nos apresentar como soma de todas as potências curativas e profiláticas, como a mediadora imperante entre as qualidades mais fortes e mais fatídicas de um povo (NIETZSCHE, 2007, p. 122).

A sombria maldição aos *Labdácias*, da qual a heroína rigorosamente, aos olhos de *Creonte*, é a portadora se contrapõe a chorosa, fraca e frágil *Ismene*. Essa filha de *Édipo* segundo *Nunes e Barbosa* (2006), manteve-se como signo de uma ausência, presença depreciada, na tradição a que pertence, deixando os brilhos para *Antígona*. “Curioso é pensar que *Ismene* cumpre o ideal grego de mulher proclamado pelo antigo provérbio: Γυναιξὶ πάσαις κόσμον ἢ σιγὴν φέρει. O silêncio dá beleza para todas as mulheres” (NUNES; BARBOSA, 2006, p. 302), mas ainda assim ela se manifesta de forma singela se dirigindo ao tio-rei: “Por que me afliges sem proveito para ti?” (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 628: *Ismene*). A tirana angústia de *Creonte* é compreensível, ele acompanhou a desgraça de *Édipo* e assegurou a sucessão dos filhos desse, viveu a discórdia, a guerra e a morte dos fraticidas. *Ismene* antecedendo o sofrimento de vir a perder a irmã indaga: “Sem ela, que prazer eu teria na vida?” (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 646: *Ismene*). Ele imagina a *Tebas* sendo salva e se esforça para que o filho *Hêmon* se case, mas não com a noiva *Antígona*, pensando nisso insinua à frágil *Ismene*: “Ele pode lavrar outras terras mais férteis” (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 659: *Creonte*). O Coro intervém interpretando a cena

O pálido lampejo de esperança
que sobre o último rebento de *Édipo*
surgira, esvai-se agora na poeira
dos deuses infernais, ensanguentada
pelo arrebatamento das palavras

e por corações cheios de furor.
(SÓFOCLES, *Antígona*, l. 681-686: Coro).

Há uma série de indícios na tragédia do poeta Sófocles, segundo Rosenfield (2002) indicando que Antígona e Creonte desempenham esforços igualmente sinceros, porém, vão para salvar Tebas. Quando Creonte fala ao filho que já sabem, melhor que os profetas, do destino de Antígona, questiona-o: “Ficaste enraivecido com teu pai, meu filho, quando soubeste da sentença irrevogável imposta à tua noiva? (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 714-716: Creonte), tem a resposta: “Sou teu, meu pai. Com teus conselhos úteis traças minha conduta certa; casamento algum me importa mais que tua reta orientação.” (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 719-721: Hêmon). O rei Creonte, diante de seu filho se apresenta dissimulado para sua vontade ser feita. A filosofia e o filósofo trágico nos ensinam que

No homem, essa arte da dissimulação atinge seu cume: aqui, o engano, o adular, o falar pelas costas, o representar, o viver em esplendor consentido, o mascaramento, a convenção acobertadora, o fazer drama diante dos outros e de si mesmo, numa palavra, o constante saracotear em torno da chama única da vaidade, constitui a tal ponto a regra e a lei, que quase nada é mais incompreensível do que como pôde vir a luz entre os homens um legítimo e puro impulso à verdade. (NIETZSCHE, 2006, p. 27-28).

E assim o pai conduz a conversa com o filho: “Deves repudiá-la como inimiga; deixa a moça desposar alguém lá do outro mundo. Já que surpreendi, só ela na cidade toda, em ostensiva oposição às minhas ordens, não serei um mentiroso diante da cidade: mato-a!” (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 739-744: Creonte). O noivo Hêmon camufla os seus sentimentos com conselhos racionais ao seu pai. Ele recomenda que ouça o povo de quem se faz portavoce, esta ironia nos encanta, mas é a ironia da tragédia sofocliana segundo Rosenfield (2002), e a encontramos nas falas do jovem noivo:

[...] Eu, porém, na sombra
ouço o murmúrio, escuto queixas da cidade
por causa desta moça: “Nenhuma mulher”,
comentam, “mereceu jamais menos que ela
“essa condenação – nenhuma, em tempo algum,
“terá por feitos tão gloriosos quanto os dela
“sofrido morte mais ignóbil; ela que,
“quando em sangrento embate seu irmão morreu
“não o deixou sem sepultura, para pasto
“de carneiros cães ou aves de rapina,
“não merece, ao contrário, um áureo galardão?”
(SÓFOCLES, *Antígona*, l. 785-795: Hêmon).

Por outro lado o rei se sente afrontado pelo filho apaixonado pela noiva, mas questiona em sua tirania: “Crês que exaltar rebeldes é ato louvável” (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 830: Creonte) e, “Dita a cidade as ordens que me cabe dar?” (SÓFOCLES, *Antígona*, v. 834: Creonte). Nesta passagem da tragédia, percebe-se a vontade do rei em eliminar os

últimos rebentos da infeliz família dos Labdácias. Essa ruína ao destino, que ambos incorrem, é a *hamartía*, ou seja o erro de julgamento e a *hybris*, a desmedida, temida e admirada dos heróis. “As personagens podem ser românticas, mas a peça não o é; elas estão aí, diante do público, iluminadas no vazio do palco, despidas de sua razão de ser” (BORNHEIM, 2002, p. 17) porém, nem as súplicas, nem o apelo dos tebanos logram a vontade do tirano nesta tragédia. A noiva já havia compreendido seu destino às suas escolhas há tempo, quando falou para a irmã: “Não te preocupes; está viva, mas minha alma há tempo morreu, para que eu sirva aos mortos” (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 637-638: *Antígona*).

Nietzsche (2007) manifesta sobre pôr-se a si à prova, a fim de saber o sentimento com que recebe o milagre representado na cena, pode perceber dois caminhos: a ofensa ou a benevolência, e oferece a dúvida de, também, experimentar outra coisa. Nisso estará medida a capacidade de compreender o mito, a imagem do mundo, a qual como abreviatura da aparência, não pode dispensar o milagre. “Sem o mito, porém, toda a cultura perde sua força natural sadia e criadora: só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo um movimento cultural” (NIEZSCHE, 2007, p. 133), e assim, todas as forças são salvas de vaguear ao léu. *Antígona* em seu gestos, sua vida e suas lutas dá a si mesma uma interpretação, podemos nos valer novamente do filósofo para explicar, pois “nem o Estado conhece uma lei não escrita mais poderosa do que o fundamento mítico, que lhe garante a conexão com a religião” (NIETZSCHE, 2007, p. 133) e nessa tragédia é defendida pela heroína.

O teórico Lesky defende aquilo que “desde tempos imemoriais parecia firme e disposto, consagrado pela tradição, inquestionado em sua validade por qualquer pessoa honrada, precisava ser agora provado pela razão em sua solidez” (LESKY, 2019, p. 154), e nesta peça a personagem *Antígona* expressa sob qual signo está lutando e sofrendo, mas aos olhos do tirano rei, deve morrer “em sua cavernosa sepultura, só, ou enterrar-se ainda viva em tal abrigo, estarão puras nossas mãos: não tocarão nesta donzela” (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 985-987: *Creonte*). Então, a apelação da heroína é aos tebanos e aos deuses.

Cidade de meus pais, solo de Tebas
e deuses ancestrais de nossa raça!
Levam-me agora, não hesitem mais!
Vede-me, ilustres próceres de Tebas
- a última princesa que restava –
as minhas penas e quem as impõe
apenas por meu culto à piedade!
(SÓFOCLES, *Antígona*, l. 1043-1050).

O vidente Tirésias, se manifesta e com seu dom profere “Ah! Saberá alguém, ou imaginará... que o bom conselho é a riqueza mais preciosa?” (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 1164-1166: Tirésias), e o tirano inquire “Sabes que estás falando com teu próprio rei?” (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 1173: Creonte), e ouve “Forças-me a revelar coisas ocultas na alma” (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 1176: Tirésias). Com essa resposta Tirésias avalia que a verdade será apresentada ao Coro, podemos nos valer do filósofo para compreender a atitude trágica pois “cumpre admirá-lo muito, mas não somente por causa de seu impulso a verdade, ao conhecimento puro das coisas” (NIETZSCHE, 2006, p. 40) e complementar, “ele apenas mostrará lampejos de uma verdade divina que o entendimento humano é incapaz de dominar e compreender plenamente” (ROSENFELD, 2002, p. 20) pois a “palavra do oráculo corresponde a um saber alheio ao homem e difícil de traduzir em mandamentos e ações” (ROSENFELD, 2002, p. 20). Tirésias não emite julgamento a Creonte, já o ajudara a salvar a cidade outras vezes, através do oráculo, mas diante da tirania do rei, revela:

Então fica sabendo, e bem, que não verás
o rápido carro do sol dar muitas voltas
antes de ofereceres um parente morto
como resgate certo de mais gente morta,
pois tu lançaste às profundezas um ser vivo
e ignobilmente o sepultaste, enquanto aqui
reténs um morto sem exéquias, insepulto,
negado aos deuses íferos. Não tens, nem tu,
nem mesmo os deuses das alturas, tal direito;
isso é violência tua ousada contra os céus!
(SÓFOCLES, *Antígona*, v. 1180-1189: Tirésias)

Nesta cena, Creonte fica fragilizado e percebe a repetição do que já ouvira do filho Hêmon. Tirésias, humilhado pela prepotência, tem nova visão oracular assim interpretada: “Num tempo não muito distante se ouvirão gemidos de homens e mulheres do teu lar” (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 1194-1195: Tirésias) e indignado se retira causando a perplexa cólera do rei, esse presente a punição divina vislumbrando a tragédia abatendo-se sobre si e sua família. Ele decide, “Já que mudou de rumo minha opinião, irei soltar Antígona, eu que a prendi” (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 1234-1235: Creonte). A demora do rei em compreender sua inconciliável desmedida, de que é preciso enterrar o morto e desenterrar a heroína presa na caverna, esse lapso de tempo causador da morte de Antígona, é assim narrado: “no interior do calabouço vimos pendente a moça, estrangulada em laço improvisado com seu próprio véu de linho” (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 1355-1357: Mensageiro). A consequência da morte da jovem noiva é o desespero do noivo, com expressão feroz e raiva de si mesmo, por não conseguir golpear o pai, “o desditoso filho com todo o peso de seu corpo deitou-se sobre aguçada espada que lhe transpassou o próprio

flanco” (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 1373-1374: Mensageiro) e em imerecido infortúnio silencioso os jovens noivos “jazem lado a lado agora morto e morta, cumprindo os ritos nupciais – ah! Infelizes! – não nesta vida, mas lá na mansão da Morte, mostrando aos homens que, dos defeitos humanos, a irreflexão é incontestavelmente o máximo” (SÓFOCLES, *Antígona*, l.1379-1383). A ganância do então rei tirano formou mais um apertado nó trágico levando os jovens ao desespero de morte certa, e bem poderia ser semelhante a qualquer espectador em desafortunada queda.

Além disso, conforme Pascolati (2010), se *Antígona* sacrificara a própria vida a fim de recompor a ordem cósmica, também *Creonte* sacrificara sua família, e mais, sacrificara a possibilidade de sua descendência no poder, esses em defesa de valores que considerava justos. “Daí ser possível afirmar que o trágico se instaura em função de ambos terem igualmente razão e serem igualmente culpados” (PASCOLATI, 2010, p. 05). A tragédia apresenta o último sacrifício na família de *Creonte*: a morte da esposa dele. Um mensageiro, na incumbência de informar, é recebido pelo rei e ouve “Ah! Boca inexorável dos infernos! Por que me estás matando? Sim! Por quê? Tu mensageiro da calamidade triste até de narrar, que vais contar-me? (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 1425-1428: *Creonte*) então, ele relata que amaldiçoando o esposo “Ela cerrou as pálpebras, envolta em trevas ferindo-se com fina faca ao pé do altar” (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 1442-1443: Mensageiro). Ainda não é o fim da tragédia de Sófocles pois o rei pede, “Venha! Aconteça a última das mortes – a minha! - e traga o meu dia final, o mais feliz de todos!” (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 1468-1479: *Creonte*), mas ele não pode morrer, os mortais não se livram do destino prefixado, o Coro finaliza esta trágica peça observando que “Não se deve ofender os deuses em nada.” (SÓFOCLES, *Antígona*, l. 1847-1848: Coro).

Diante do trágico, “o que Nietzsche propõe é uma cultura, e por consequência um Estado, que seja, nos moldes do que ele imaginava ser o Estado grego da época trágica, um meio para a realização da cultura e da grandeza humanas, e não uma política que se dedique unicamente à satisfação material” (DIAS, 2020, p. 192). Buscando a estabilidade dos conflitos do mundo grego com a defesa na ordem, o rei impôs seu poder, mas a heroína questionou e desestabilizou a solidez, mesmo sacrificando a própria vida para defender os seus objetivos. No mundo conflitante que ambos viveram e diante da força que pode ser nomeada como destino, a tragédia se apresentou como narrativas das relações do ser humano com o mundo e a compreensão dessas pressupõem a dos elementos dos quais surgem as questões literárias e filosóficas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tragédia nasce da música dionisíaca. Esse nascimento é intrínseco à arte, ciência e filosofia. A literatura é uma das artes que permite explicar as narrativas. Sendo o objetivo da pesquisa, compreender o trágico e o efeito do trágico na *Trilogia Tebana*, pude constatar as temáticas, no sentido do excesso de paixões do herói, sofrimento como forma de redenção e aos ajustes diante da perplexidade conflituosa do ser humano. À luz dos teóricos, pois muitas são as situações em que os mitos da cultura grega contribuíram para o pensamento ocidental, foi possível conhecer até onde o ser humano pode ir no bem e no mal, no sofrimento, na verdade, na revolta e na submissão, face aos poderes esmagadores e ameaçadores presente nas narrativas que compõem essa pesquisa.

Pude constatar que assim como a literatura está sempre se complementando, as demais artes também, e observam situações para serem compreendidas através dos mitos, pois as peças de teatro da antiguidade vão além de se manter bibliográficas, se compõem de, em cada época, formas do espectador compreender suas relações com o mundo.

As peças da *Trilogia Tebana* são trágicas porque produzem catarse, essa é o efeito causado no espectador enquanto assiste a peça ou no leitor enquanto lê a peça. A catarse é também o efeito do trágico frente às temáticas do excesso de paixões do herói quando produz a purificação das emoções. É uma experiência que o espectador vive ao assistir o sofrimento do herói e produz, na sua relação como o mundo, aprendizado.

O aprendizado é confiado ao espectador pois as personagens nos palcos do teatro da antiguidade, não aprendem, representam. A condição de aprendiz produz a catarse e proporciona acréscimo aos efeitos de ajustes que são produzidos no espectador. A realização do trágico é a experiência unicamente do espectador.

A personagem que não vê, nesse estudo, sabe a verdade, é contraditório pois ele jamais seria espectador, talvez, somente talvez, Édipo tentou a catarse física, arrancando os olhos, mas o aprendizado chegou a ele em forma de redenção para guia-lo para a morte. Em Antígona a validade humana pelo dever para com os seus produz catarse no espectador no sentido de compreender as leis não escritas dos homens perante os deuses e a família.

É preciso que não limitemos o pensamento para compreender as narrativas trágicas desse estudo, é preciso pensar no excludente, pois mesmo com a passagem do tempo os mitos não se perderam em sua essência, muitos são reescritos, adentram no imaginário popular, figuram entre os eleitos para compreensão de situações nos diversos campos da arte,

e quando colocados no palco do teatro, na maioria das vezes, apresentam formas de compreender o ser humano.

Além disso, com a visão leitora, pude verificar que as narrativas das peças de teatro influenciam os estudos dos teóricos contemporâneos. Gostaria de destacar que como pesquisadora sobre a tragédia grega, percebi que existiam muitas opções de *corpora* para análise, esse fato me deixou feliz mesmo sabendo que tinha que fazer uma escolha, e as justifico para tal análise, por serem relevantes no sentido de responder aos anseios sobre o possível entrelaçado da literatura e das demais artes para conhecimento e sabedoria sobre o trágico e o efeito do trágico.

Gostaria de pontuar que a *Trilogia Tebana* é uma obra da antiguidade, e a trama das peças serve para muitas releituras e continua atraindo leitores de todas as idades. É gratificante como leitora, pensar que as peças de teatro da antiguidade grega, aqui estudadas, despertem a curiosidade dos leitores contemporâneos e, a partir do conhecimento destas busquem outras da mesma época ou ainda mais antigas e que em algum momento da vida ofereçam contextos que expliquem as diversas situações que o ser humano já viveu, esteve espectador, e poderá viver.

Por meio da literatura vivifica-se a dignidade do pensamento ocidental, permite-se aprendizado ao “ver” o sofrimento humano, não eliminando as dores da existência, mas afirmando totalidade por meio da inclusão do sofrimento, pois este é impulso para a vida que dignifica o homem pela afirmação daquilo que o aflige com a completude das forças trágicas da natureza. Em utilizar essas forças admite-se o vínculo e submissão que impulsiona a contemplação e o fortalecimento dos princípios de capacidade.

Finalizo este estudo honrando os que vieram antes, os que obtiveram aprendizado pela catarse, os que ensinaram através da mitologia em narrativas orais, os que tornaram a escrita das peças trágicas acervo universal, os que leram as tragédias e, também, aos que virão. Manifesto também que os estudos sobre a tragédia não se esgotam, o futuro reserva novas etapas e desafios, segue produzindo pesquisa e leituras de mundo e de compreensão ao ser humano nas diversas formas da arte literária trágica.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Victor Civita, 1984.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Bilingue. Tradução e notas de Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. vol. I. 26. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015a.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. vol. II. 23. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015b.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. vol. III. 21. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015c.
- BULFINCH, Thomas. **A idade da fábula**. 1. ed. Lisboa: Vega, 1999.
- DIAS, Luís Francisco Fianco. **A ausência do trágico: A crítica da cultura em Nietzsche e Adorno**. 2008. 244 f. Tese (Doutorado em Filosofia) Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- DIAS, Luís Francisco Fianco. **Nietzsche contra Vagner, contra o filólogos e contra ele mesmo: críticas e autocríticas a O Nascimento da Tragédia**. Lanpejo, v. 9, n. 1, p. 180-194, 2020.
- LESKY, Albin. **Tragédia Grega**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a polêmica sobre O Nascimento da Tragédia**. Textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorff. Introdução e organização de Roberto Machado; tradução do alemão e notas de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico: De Schiller a Nietzsche**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- MALHADAS, Daisi. **Tragédia grega: o mito em cena**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MARSHALL, Francisco. **Mito, sacralidade e tirania no Édipo Tirano**. Organon, Porto Alegre, n. 27, p. 71 – 86, 1999.
- MARSHALL, Francisco. **Édipo filósofo, inocente responsável**. Filosofia Unisinos, p. 49 – 59, 2007.
- MARSHALL, Francisco. **Estratigrafias da memória heroica**. Letras Clássicas, n. 6, p. 67-77, 2002.

MICHELAKIS, Pantelis. **Naming the Plague in Homer, Sophocles and Thucydides.** American Journal of Philology. p. 01- 47, 2019.

MOSÉ, Viviane. **O Homem que sabe.** Do homo sapiens à crise da razão. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

NIETZSCHE, F. W. **Sobre verdade e mentira.** Tradução de Fernando de Moraes Barros. São Paulo, SP: Hedra, 2006.

NIETZSCHE, F. W. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo.** Tradução de J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, F. W. **Introdução à tragédia de Sófocles.** Tradução e notas de Marcos Sinésio Fernandes. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

NIETZSCHE, F. W. **Além do bem e do mal.** Tradução de Carlos Duarte e Anna Duarte. 1. ed. São Paulo: Martin Claret, 2015.

NUNES, Carlinda F. P.; BARBOSA, Tereza V. R. Ismene, princesa de Tebas e o páthos (pós-)moderno. In _____ **Soletras.** Revista do Departamento de Letras da FFP/UERJ, Rio de Janeiro, n. 32, 2016.

PASCOLATI, Sonia A. V. **Reescrituras de Antígona e faces modernas do trágico.** Revista do SELL, v. 1, p. 1-12, 2010.

ROSENFELD, Kathrin H. **Sófocles e Antígona.** Filosofia Passo-a-passo 9. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana.** Tradução do grego e apresentação: Mario da Gama Kury. 20. reimp. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico.** Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TROMBETTA, Gerson Luís. **As “visões” de Tirésias: arte, música e compreensão.** Per Musi. Ed. por Fausto Borém e Lia Tomás. Belo Horizonte: UFMG, n. 35, 2016. p.1-14.

VERNANT, Jean-Pierre. A bela morte e o cadáver ultrajado. Trad. Elisa A. Kossovitch e João A. Hansen. In _____ **Discurso 9.** São Paulo: Ciências Humanas, 1979. p. 31-62.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e sociedade na Grécia antiga.** Tradução Myriam Campello. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos:** estudos de psicologia histórica. Tradução Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. Tensões e ambiguidades na Tragédia Grega. In _____ **Mito e tragédia na Grécia antiga.** 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 7-24.

VEYNE, Paul. **Acreditavam os gregos em seus mitos?** Ensaio sobre a imaginação constituinte. São Paulo: Brasiliense, 1984.