

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

TESE DE DOUTORADO

O SUBLIME NA TRAGÉDIA GREGA

Ordem e desordem na iminência do ritual

Tese apresentada por Mario Vitor Santos ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em Letras Clássicas

Orientador: Dr. Antonio Medina Rodrigues

São Paulo

2008

O SUBLIME NA TRAGÉDIA GREGA
Ordem e desordem na iminência do ritual

Mario Vitor Santos

Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo em
cumprimento às exigências para obtenção do grau de doutor
em Letras Clássicas

Orientador: Dr. Antonio Medina Rodrigues

Universidade de São Paulo

São Paulo

2008

BANCA EXAMINADORA

Presidente: _____

1° examinador(a) _____

2° examinador(a) _____

3° examinador(a) _____

4° examinador(a) _____

À Cris, Clarice, Paula, André e Caio

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, professor Antonio Medina Rodrigues, que sempre acreditou nas possibilidades desse trabalho. Ao professor Richard Seaford, da Universidade de Exeter, pelas sugestões que deram corpo à tese, e à professora Paula da Cunha Corrêa, por conselhos sempre valiosos. À minha mãe, por seu cuidado.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
1.2 Uma hipótese sobre o sublime na tragédia.....	9
2 O SUBLIME EM LONGINO, NOS RITUAIS E NA LINGUAGEM.....	14
2.1 O sublime longiniano.....	14
2.2 O sublime no Fragmento 31 de Safo.....	16
2.3 Sublime e Ritual.....	18
2.4 Linguagem e figuras.....	20
2.5 Clímax dramático e elevação na Odisséia - Ineditismo e moldura ritual.....	23
2.5.1 Conservadorismo x Inovação.....	25
2.5.2 Usos da linguagem.....	27
2.5.3 Motivações.....	28
2.6. A comédia, tragédia e sublime.....	29
2.6.1 As transformações no discurso elevado.....	30
2.6.2 A comédia e as mudanças no texto da tragédia.....	35
3. CENAS DA TRAGÉDIA.....	40
3.1 <i>Sete Contra Tebas</i> (42-6).....	40
3.2 <i>Agamêmnon</i> (1322-29).....	44
3.3 <i>Ájax</i> (1408-17).....	54
3.4 <i>Antígona</i> (450-70).....	61
3.5 <i>Édipo em Colono</i> (607-23).....	69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	78
Bibliografia.....	79

RESUMO

Qualquer um que leia tragédias gregas encontra momentos de elevação especial, de grandeza ou transcendência nos quais o texto parece transportar o leitor/espectador para “fora” de si mesmo, a uma esfera de emoção e significação extremas. Geralmente, como resultado de uma série de fatores, inclusive cênicos, esses momentos da ação dramática criam um efeito de assombro, surpresa e medo. Os personagens no palco e a platéia compartilham uma sensação do que pode ser chamado de “sublimidade”. São momentos em que sofrimento, prazer, inspiração ou insight parecem associados para criar um efeito através do qual o espectador é tomado pela emoção ou pelo entendimento, pelo envolvimento ou pelo distanciamento ou, melhor, por uma combinação desses estados. O efeito parece evidente em cenas do drama trágico, em particular das tragédias gregas e dos dramas trágicos shakespearianos. Na tragédia grega, podem-se considerar sublimes a cena do tapete no *Agamêmnon*, de Ésquilo, a fala do disfarce do *Ájax*, de Sófocles, ou o grande discurso do segundo mensageiro, nas *Bacantes*, de Eurípides. A intenção deste trabalho é examinar algumas cenas passagens especialmente relevantes da tragédia grega e tentar traçar elementos estruturais que possam concorrer para a criação dessa sensação de elevação. É evidente que refiro-me ao sublime em termos até aqui subjetivos. É objetivo do trabalho fornecer algumas bases objetivas sobre as quais apoiar aquilo que chamo de momentos de elevação, grandeza e emoção extrema.

ABSTRACT

Anyone who reads Greek tragedy encounters moments of special elevation, greatness or transcendence in which the text seems to transport the reader/spectator “out” of himself to an sphere of heightened emotion and significance. Generally, as the result of a series of reasons, these moments in the action of the play create an effect of amazement, wonder and awe. During these moments, the characters on stage and the audience share a sensation of what may be called “sublimity”. It is the sort of moment in which either suffering, pleasure, inspiration or insight seem to associate to create an effect through which the spectator is taken by emotion or by understanding, by involvement or detachment, or better by a combination of these. The effect appears evident to me in scenes of tragic drama, particularly of Greek and Shakespearean tragedies. In Greek tragedy, one may consider as sublime some parts of the carpet scene in Aeschylus’ *Agamemnon*, the deception speech of Sophocles’ *Ajax*, or the second messenger speech in Euripides’ *Bacchae*. In Shakespeare, the apparition of the father’s ghost to Hamlet is stunning, and unleashes intense emotion and insight. The intention of this work is to examine some especially relevant passages of Greek tragedy and to try to trace structural elements that may concur to the creation of this sensation of elevation. It is evident that I refer to the sublime in subjective terms and, therefore, it is my aim to provide some objective ground upon which to support what I shall be identifying as moments of elevation, greatness and extreme emotion.

1. INTRODUÇÃO

Qualquer um que tenha contato com a tragédia grega encontra momentos de especial elevação, grandeza ou transcendência nos quais o texto parece transportar o leitor/espectador para “fora” de si, para uma esfera de elevada emoção e significação. Como resultado de uma série de razões que exporei a seguir, esses momentos criam um efeito de surpresa, maravilhamento e admiração.

São situações de intensidade emocional, que se manifestam em momentos climáticos na ação dramática – situações freqüentemente também carregadas com um senso de importância moral e ética, expressas de maneira fora do comum. Nesses momentos, personagens no palco e a platéia compartilham uma sensação que pode ser chamada de “sublime”. São situações em que sofrimento, prazer, inspiração ou especial “intuição” parecem associar-se para criar um efeito pelo qual o espectador é tomado por emoção ou entendimento, envolvimento ou distanciamento, ou, melhor, por uma combinação destes. O efeito é evidente em cenas de drama trágico, particularmente, das tragédias gregas do período clássico e nas peças trágicas de Shakespeare. Na tragédia grega, podem-se considerar como sublimes partes da “cena do tapete” em *Agamêmnon* (de Ésquilo), a passagem do chamado “discurso enganoso” em *Ájax* (646-92), de Sófocles, ou o discurso do mensageiro n’*As Bacantes* (677-774), de Eurípides.

A intenção desse trabalho é identificar elementos estruturais que estão presentes na criação desse sentimento de elevação. É evidente que se refere aqui ao “sublime” em termos que podem ser considerados como subjetivos. Conseqüentemente, busca-se fornecer algum terreno mais objetivo sobre o qual apoiar o que este trabalho identifica como momentos de elevação, grandeza e emoção extrema.

Nesse trabalho, o sublime é definido como um efeito que *resulta do relacionamento entre a ação trágica e o material ritual representado dentro do drama encenado na Atenas do*

quinto século. A tragédia ateniense re-elabora narrativas míticas e rituais, as quais se encontram, fundamentalmente, em seu centro. Como afirma Walter Burkert, “a tragédia emancipou-se do *tragoj*. E, apesar disso, a essência do sacrifício ainda atravessa a tragédia mesmo em sua maturidade. Em Ésquilo, Sófocles e Eurípides, lá está no background, se não no centro, o padrão do sacrifício, a morte ritual¹, *quên*”².

1.2. Uma hipótese sobre o sublime na tragédia

Pretende-se neste trabalho vincular o efeito do sublime a tensões relativas à performance do ritual e à correta interpretação da linguagem no contexto da ação trágica. Ritual e linguagem são meios pelos quais os gregos estabeleciam relações e evitavam (ou controlavam) o caos. A hipótese do trabalho, desenvolvida adiante, é que o efeito do sublime *deriva de uma maneira muito organizada e perfeita de expressar a proximidade da desordem ritual, e também de repeli-la*. Nessa visão, *o sublime resulta do contraste ou conflito entre uma expressão poética muito desenvolvida e organizada e um sentido muito primitivo de caos*.

Tal abordagem coloca ênfase considerável no contexto social e religioso, mas não invalida outras perspectivas e pode até iluminá-las. É claro que se deve considerar se, e em que extensão, a tragédia grega como uma forma de arte, é expressiva de alguma realidade externa ou se ela, como defende o professor Malcolm Heath, é essencialmente autônoma, interessante mais por causa de sua organização formal, e ‘significante’ apenas no sentido de que desenvolve sua própria linguagem interna, ou em que desenha, e modula, a linguagem do gênero³. Considero evidente que os festivais atenienses em que eram apresentadas as tragédias gregas não ocorriam em meio a um vácuo cultural, de forma que tentar entender a situação

¹ Burkert 1966, p. 116.

² Oferecer carne queimada ou bebida aos deuses, sacrificar, matar uma vítima, celebrar com oferendas e sacrifícios, estraçalhar uma fera.

³ Veja Gill (1986, 251) para a bibliografia do debate entre as perspectivas “realista”, “estruturalista”, “formalista” e psicanalítica. Veja também Heath (1987), Halliwell (1989, 251), Griffin (1998) e Seaford (2000).

social e intelectual na qual as peças aconteceram pode ajudar a aproximar um pouco mais do efeito que elas certamente provocavam.

A tragédia grega é um gênero ateniense do quinto século criado a partir de materiais míticos e rituais muito anteriores, ou seja, as histórias com as quais os gregos ordenavam o mundo dando sentido a ele. Como escreveu George Thomson, os tragediógrafos submetiam essas histórias a suas visões pessoais e, também, em certa extensão, aos costumes, crenças e ansiedades de sua *pólis*⁴. Entremado à sorte dos protagonistas, um debate trágico, explícito ou não, centra-se freqüentemente em considerações sobre o que é ou não sagrado e/ou legal⁵. A polêmica sobre a correta performance dos rituais tem, freqüentemente, conseqüências decisivas para o desenrolar da ação dramática, conseqüências que podem ser até letais.

O efeito sublime será examinado dessa perspectiva em cinco passagens de tragédias gregas, com a intenção de identificar padrões que possam iluminar as condições de sua ocorrência. As passagens que serão vistas a seguir foram selecionadas segundo uma avaliação subjetiva que destaca discursos climáticos carregados de elevação emocional e intelectual adequados a uma investigação sobre o sublime. Alguns dos trechos citados encontram-se entre os que já haviam sido selecionados por um célebre teórico do sublime na Antigüidade, o crítico a quem se atribui o nome de Longino, autor do clássico “Sobre o Sublime”, de quem se falará mais adiante.

Os trechos são então analisados a partir da lógica dramática da peça, enfatizando aspectos ritualísticos e lingüísticos que possam mostrar tensões na maneira pela qual o ritual é desempenhado e como isso se expressa na linguagem verbal e visual. Esse método pode mostrar-se útil para elucidar a relevância, no contexto do quinto século ateniense, das ambigüidades presentes nas passagens e contribuir para explicar os seguintes aspectos que

⁴ Thomson, 1942, 2.

⁵ Veja Vernant (1981, 6-27), Goldhill (1986, 1-78).

poderiam criar impacto sobre a audiência e que têm a ver com um padrão ligado ao sacrifício ritual:

1. a situação de isolamento dos personagens (em relação à sociedade);
2. sua situação de transição (entre estados, geralmente da vida para a morte);
3. sua habilidade para exercer um distanciamento em relação ao mundo enquanto também emitem julgamentos a respeito da ordem cósmica, juízos que estão na essência do efeito sublime.

Outras ocorrências que parecem contribuir para o chamado sublime frequentemente envolvem a situação do personagem mais diretamente envolvido: há, como disse, um contexto de proximidade da morte, há o compromisso do personagem com a performance ritual, ele reflete sobre sua relação com mudança e permanência neste mundo, ele às vezes decide entre assumir uma posição de conflito ou de amizade. Nessa situação, o personagem mobiliza capacidades intuitivas e analíticas especialmente pronunciadas, que afetam seus julgamentos em relação a outros personagens e ao mundo em geral. Pode-se discernir um padrão comum nas passagens sublimes que pode ser esquematizado num sistema de polaridades: *Ordem/Desordem, Permanência/Mudança, Amizade/Conflito*. Essas polaridades são expressas nas falas através dos quais os personagens, em trânsito para um estado do tipo divino, mostram-se capazes de exercitar um entendimento especialmente agudo.

Um sentimento de grandeza de pensamento e de emoção, a qual também implica conteúdo cognitivo inseparável dos sentimentos, se associa a habilidades de expressão excepcionais para criar a sublimidade. Nessa situação, as palavras são capazes de expressar aquilo que rotineiramente não seria entendido e seria deixado sem comunicação: o etéreo alcança expressão e materialidade.

As situações dramáticas sublimes analisadas mostram um personagem em geral na iminência de experimentar morte violenta ou de testemunhá-la. Esses momentos envolvem

derramamento de sangue e neles o corpo pode perder sua integridade, alcançando existência eterna. O sublime faz uma forte reivindicação de ascensão acima de tudo o que é temporário. Aponta para a dissolução da oposição entre opostos: noite e dia, frio e quente, vida e morte. Adianta a reconciliação dessas polaridades num eterno princípio de transformação mútua dos contrários complementares. O momento sublime está assim ligado e explicita a troca dos opostos.

O impacto da tragédia grega apóia-se em grande parte no sentimento de uma quebra no equilíbrio entre ordem e desordem. Esse descasamento, por assim dizer, ocorre em meio a um processo que se pode, em geral, considerar como de afirmação, através do drama, de uma ordem humana ameaçada pela morte, por mudança descontrolada, por confusão religiosa. A tragédia também pode apontar para uma visão de mundo e uma conclusão totalmente trágica⁶, como acontece no *Édipo Rei*. Mas mesmo quando o enredo conduz a situações caóticas e sem esperança, ele as ordena e as contém, incorporando o que é temido e reafirmando a ordem em outro nível.⁷ Não há uma clara divisão ou oposição entre a “ambigüidade controlada” existente na prática social do culto e a “ambigüidade trágica”, associada com Dioniso.

Assim, neste trabalho, o sublime é considerado como resultado de dois processos: 1) *um ordenamento poético extremamente organizado de um desorganizado e desordenado material original*; 2) *um conflito dramático a respeito da performance correta de rituais sagrados e também a respeito do significado adequado de certas palavras, ambos sendo submetidos à mudança de crenças ideológicas e de costumes na Atenas do quinto século*. Como afirma Robert Parker, a ameaça de poluição normalmente impõe à tragédia imperativos que ultrapassam as demandas dos sentimentos humanos ordinários⁸. E a iminência ou a

⁶ Lesky 1965, 126.

⁷ Seaford 1994, 363-7. Para uma visão da tragédia como transformadora das estruturas do mito e do ritual, de uma afirmação da ordem para um questionamento, veja Segal (1986a, 59).

⁸ Parker 1983, 312.

presença da poluição (com sua associação freqüente à culpa) pode ter um papel importante no impacto da linguagem de exortação moral⁹.

⁹ Id., 314.

2. O SUBLIME EM LONGINO, NOS RITUAIS E NA LINGUAGEM

2. 1. O sublime longiniano

Neste estágio, será útil interpretar alguns aspectos do *Peri Uyouj*, a principal fonte sobre o sublime na Antiguidade, embora a obra seja tomada aqui apenas como um ponto de partida para uma abordagem independente desse assunto.

O autor anônimo do tratado sobre o sublime, de ora em diante chamado Longino¹⁰, descreve cinco “fontes” ou “causas” da escrita elevada: 1) nobreza e vigor mentais, isto é, o poder para reter grandes idéias, 2) emoção forte e inspirada, 3) uso preciso de figuras, 4) dicção nobre, e 5) a arrumação de palavras¹¹.

Em reação ao tratamento predominantemente retórico dispensado à literatura que prevalecia em seu tempo¹², Longino privilegia as duas primeiras fontes, nas quais a boa escrita resulta de nobreza de caráter e emoção inspirada. Para ele, a escrita elevada é o “eco de uma mente nobre” (9.2), o sublime é o resultado de moralidade superior e de pensamentos vastos¹³.

O verdadeiro sublime, diz o autor, enche-nos de alegria e orgulho¹⁴ como se nós mesmos tivéssemos criado o que escutamos: ele permanece na mente e agrada a todos. Mas nem todas as emoções são sublimes (8.2): “Porque se podem achar emoções que são vis e vazias de sublimidade; por exemplo, os sentimentos de pena, dor e medo.”

¹⁰ Provavelmente nascido entre 200 AD e 213. Sobre a datação e autoria de *Sobre o Sublime*, veja bibliografia em Heath (1999, 43-5).

¹¹ *Do Sublime*, 8.

¹² Grube (1991, 10); Segal (1987, 217) considera *Sobre o Sublime* como uma declaração em favor do heroísmo *cultural* num tempo de *kosmikhlaforia* na Grécia.

cf. Longino 9.2-4: “O silêncio de Ajax na convocação dos fantasmas é grande e mais sublime que qualquer discurso (Od.11.543-67). Primeiramente, portanto, é preciso afirmar de onde vem a grandeza e mostrar que o pensamento do verdadeiro orador não pode ser baixo e vil. Pois não é possível que aqueles cujos pensamentos e hábitos ao longo da vida sejam mesquinhos e servis possam produzir algo maravilhoso, digno da vida imortal. Não, um estilo grandioso é o produto natural daqueles cujas idéias são convincentes. É por isso que afirmações esplêndidas vêm ao encontro particularmente dos homens de espírito elevado.”

¹⁴ cf. Innes (1995, 323).

Segundo a professora Doreen Innes, essas emoções são desprovidas de sublimidade por seu caráter baixo e não-heróico: heróis não pedem compaixão, nem demonstram dor ou medo. Mas a autora reconhece que não existe base para tal interpretação no texto que chegou até nós¹⁵. O sublime pode envolver uma situação que provoque medo no espectador, apesar de nem sempre o herói experimentar esse sentimento na ação dramática. Para a minha própria definição de trabalho do sublime, o horror provocado pela proximidade da morte é um componente essencial do impacto exercido por algumas passagens. Neste caso, e ao contrário do que Longino dá a entender, a elevação não exclui pena, dor e, acima de tudo, medo¹⁶.

Longino está também interessado no nexos emocional que pode se estabelecer entre autor e platéia por meio de um sentimento de inspiração partilhada. Segundo ele, o artista experimenta um estado (16.2 *εμπνευσσει| ε|αι|f|nh| |υ|πο|l|q|e|o|u*= “como se inspirado por deus”), que evoca na audiência uma identificação emocional correspondente (32.4 *sunenqousia*). Minha discussão do sublime na tragédia grega, apoiando-se na premissa de que autor e audiência participavam de um mesmo contexto religioso, enfatiza que era elemento constitutivo do gênero a apresentação de personagens “inspirados pelo divino” e concebidos como vivendo um estado de transição entre a esfera humana e a supra-humana.

Situações sublimes envolvem personagens que sofrem em decorrência do impedimento ou da perversão de algum ritual, seja o sacrifício ritual, o ritual fúnebre, o casamento ritual ou mesmo uma combinação de alguns ou todos os três. Essas situações invariavelmente

¹⁵ op. cit., 325.

¹⁶ Há quatro passagens importantes na *Poética*, de Aristóteles, sobre o prazer particular da tragédia: capítulo 6, 50a 33-5; cap. 13, 53a 35seqs.; cap. 14 53b 10-14, cap. 26, 62b 13 seqs. A terceira dessas passagens estipula “o prazer emergindo da compaixão e do medo por meio da mimese” e indica que o prazer próprio da tragédia é diretamente associado com a experiência de suas emoções características, pena e medo. Quase no fim do capítulo 9, pena e medo são associados na tragédia com o maravilhoso.” Mas o maravilhamento, como argumenta Halliwell, tem também uma relevância cognitiva, oferece um desafio para a mente, estimula e conduz à compreensão ou ao conhecimento. Veja *Retórica* 1371b 4 seg. E Halliwell (1998, 65,72, 75 seqs.)

implicam a proximidade¹⁷ da morte ou a morte consumada do personagem em meio ao seu isolamento da comunidade. A correta performance do ritual ameaçado é importante, pois permite que se evite ou aplaque a culpa humana e a ira divina.

Em geral, os personagens estão conscientes de sua própria morte. Eles a antecipam e, quando não morrem eles mesmos, têm uma participação temporária na condição do morto. No ritual, a morte pode também ser considerada como um estado de imortalidade, uma transição entre humanidade e divindade. Esse estado intermediário pode ser detectado na manifestação de poderes cosmológicos intensos pelos personagens que participam nas cenas sublimes, ou seja, na capacidade que demonstram de reavaliar a ordem do mundo e até de recriá-la.

2.2. O sublime no Fragmento 31 de Safo

O tratado de Longino nunca faz referência explícita ao sublime relacionado à performance ritual, mas usa como exemplo de elevação uma famosa passagem da poesia lírica grega que apresenta aspectos relevantes para o presente estudo. É o Fragmento 31 de Safo, preservado por Longino (10.2), que analisa a maneira pela qual a poesia apresenta emoções selecionando (*eklekein*) e combinando (*episunqesei, sundhsai*) sintomas da paixão provocada pelo amor. Longino também fica impressionado pela maneira com que o poema de Safo consegue convocar ao mesmo tempo alma, corpo, pele, a língua, a audição, a visão, como se a poeta se afastasse de si mesma:

*faihetai/moi khnoj ijsoj qebisin
ejnmen wjhr, astij ehaktioj toi
izahai kai/plasion aflu fwnei-/
saj upakouei
kailgel aisaj imeroem, to/m hfmah
kardian eh sthgesin eptobaisen.
wj gar <ej> s jbw broke wj me fwhaj
outeh ej pikei:
a) I alkam meh gl wssa eage: I upton d)
autika xr%-pu# upodedromaken
opatessi d buleh ofhmm) epirom-*

¹⁷ Burkert (1966, 113) refere-se à ambivalência “da intoxicação do sangue e o horror de matar, no duplo aspecto de vida e morte” presente nos ritos de sacrifício, tocando as raízes da existência humana.

beisi d ʔkonai:
a)delm ʔʔrwj kakxeətai, trohoj del
paisan aʔgrei, xI wrotefa delpoiəj
eʔmi: teqnakhn d ʔl igw ʔideuhj
faihom) <eʔmaut#>:
a) l alpæ tol maton, epeil†kailpehhta †¹⁸

“É como Deus quem senta face a face com você e ouve sua fala doce e seu riso amável. Isso é o que faz o coração se agitar em meu peito. Se eu a vejo ainda que pouco, minha voz não vem e minha língua se quebra. Logo uma chama delicada corre meus membros; eu nada vejo com os olhos, meus ouvidos trovejam. O suor escorre: estremeço toda. Fico mais pálida que a relva, e chego bem junto da morte. Mas tudo tem que ser ousado, pois...”

Denys Page rejeitou a hipótese de que esse fosse um poema nupcial, por acreditar que a efusão de Safo seria muito inapropriada num casamento¹⁹. Noivas e noivos são comumente descritos e comparados a divindades. A bênção também implica um sentido de perda da noiva. O casamento representa um fim, tanto para a proximidade entre mãe e filha como para os laços entre amigas ou companheiras num tiaso. Bruno Gentili está seguro de que Safo desempenhava as funções sagradas de líder de tiaso²⁰. Ambos os elementos, o elogio convencional e a expressão de enfraquecimento físico, são encontrados nos hinos nupciais²¹ de Safo e parecem enfatizar o contexto ritual do poema.

A narradora, como a noiva, experimenta uma transição que é comparável à da morte, indicada por uma detalhadíssima descrição de uma falência dos sentidos. Mas, precisamente

¹⁸ Safo fr. 31, in Fyfe 1999, 199.

¹⁹ Page 1955, 32. O primeiro a defender a idéia de um contexto matrimonial para apresentação do poema foi Wilamowitz. Para conferir todos a favor e contra a interpretação epitalamial, cf. op. cit. pág. 30 n.2) e Burnett (1985,232-3). Veja também Thomson (1941, 181), contra Pickard-Cambridge, para uma visão crítica da idéia (“protestante”) de que ritual não poderia admitir obscenidade.

²⁰ Gentili 1966, 37-62.

²¹ MacLachlan 1997, 181.

porque está distanciada, a narradora é capaz de dizer o que acontece. Ritual, mortes imaginadas, colapso na comunicação com o mundo pelos sentidos e visão exacerbada, tudo se acumula para criar um sentido de intenso sofrimento pessoal e caos físico. Na última linha restante, porém, a narradora parece emergir de um encontro com a morte. Não sabemos como o poema termina, mas parece sugerir uma nova vida ou mudança radical, porque “tudo deve ser tolerado” ou, o que pode ser ainda mais significativo, “tudo deve ser ousado” (*tol maton*).

Nesses versos que Longino selecionou como exemplo, o sublime é associado com colapso dos processos corporais, do funcionamento regular da natureza. É um estado relacionado com a morte e nos quais há algum sentido da presença divina. Também é aparentemente conectado a um contexto ritual que implica uma perda (resultante da morte fictícia da jovem noiva) seguida por uma situação final de renovação (a mulher e esposa renascida). A presença combinada desses elementos determina o efeito sublime.

2.3. Sublime e Ritual

Elementos rituais desempenham função importante nos casos que são estudados em mais detalhe na continuação deste trabalho. Os trechos de peças serão examinados em suas alusões e conexões com o ritual grego (sacrifício, ritual fúnebre, mistérios e casamento ritual) e com o ritual na tragédia grega, isto é, o ritual ameaçado por alguma desordem, inversão ou perversão.

O professor Richard Seaford define ritual como “uma ação convencional que relaciona seus participantes de alguma maneira com o poder super-humano. Representa a criação de um ambiente controlado... É um meio de representar a maneira como as coisas devem ser, em tensão consciente com a maneira como as coisas são, de maneira tal que essa perfeição ritualizada é recolhida no curso ordinário, descontrolado, das coisas. Ritual ao mesmo tempo *representa* e *constrói* uma realidade ideal, transformando a percepção e sustentando a crença naquela realidade”.

Como o ritual, a arte gera uma forma a partir da variedade caótica da existência. A tragédia era apresentada em festivais anuais em Atenas, festas que eram da *pólis* e também eram religiosos. O ritual, relevante nas origens da tragédia,²² encena um senso positivo da coletividade, geralmente comunicando unidade e controle, mesmo quando não atinge o objetivo anunciado. O ritual fornece um foco e extrai poder social disso em termos do sentimento de inclusão ou exclusão do grupo criado em torno da divindade.

Na tragédia, contudo, essa prática aparece revertida. Costumes são desrespeitados, e o ritual comumente é pervertido, ou é ameaçado de ser contaminado. Sacrifício e ritual fúnebre, em geral demonstrações de harmonia, transformam-se em meios de assassinio²³. Se os rituais regulares comunicam solidariedade, rituais corrompidos transmitem emoções discordantes e destrutivas. Estamos na presença de violência e do incontrolável horror da morte²⁴.

Longino define o sublime como um efeito chocante, que decorre de um sistema, uma arte ou técnica²⁵, expressivo de pensamentos vastos e elevados que controlam e dão forma à violência elementar e aleatória da natureza. Várias tragédias mostram a ansiedade presente em situações que envolvem tanto a morte como o temor do contágio pela poluição e também ameaça à ordem ritual. É o momento em que uma ordem artística extremamente organizada focaliza a iminência de uma desordem ritual extremamente desestruturadora.

Como consequência e índice da situação em que estão, personagens em tragédias que envolvem perturbação ritual apresentam características peculiares. Eles se encontram na vizinhança da morte, o que implica medo. Experimentam um estado de transição entre a existência de um lado e a indistinção e não-significação do outro.

²² Seaford 1994, 262-275. Veja também Burkert (1966,121): “A tradição do sacrifício do bode... leva à pré-história do desenvolvimento humano, bem como ao centro da tragédia”.

²³ Seaford 1994, xiv.

²⁴ Burkert (1996, 121): “A existência humana face a face com a morte – esse é o âmago da *trag%diá*.”

²⁵ Longino favorece audácia e risco à perfeição imaculada, que deriva em mediocridade: “A grandeza é insegura por causa da qualidade da grandeza em si.” (33.2). Cf. Segal (1987, 211-2).

Sua morte envolve alguma forma de alteração, ainda que apenas imaginada, para um estado mais próximo ou mesmo equivalente ao do divino, de forma que os personagens aparecem como estando, ou aguardando estar, entre mortalidade e imortalidade. Em oposição à impressão de identidade social e inclusão existente em rituais “normais”, estes personagens aparecem isolados. Eles geralmente “sabem” que vão morrer (como a vítima muitas vezes “concorda” num sacrifício, ou como na morte fictícia da noiva num casamento ritual) ou têm um grande medo (como um iniciante em ritos místicos) de morrer, ou temporariamente participam da condição dos mortos (como os participantes de uma cerimônia fúnebre).

Em situações sublimes na tragédia, os personagens são capazes de exercitar extensos poderes perceptivos, questionando a ordem humana, alargando seus limites ou contrastando-a com outras ordens possíveis. Desenhar o cosmos é obviamente atividade privativa e das dimensões da divindade.

2.4. Linguagem e figuras

Na iminência da morte, parece haver um momento de especial significação e visão intuitiva, quando a habilidade de expressão por meio da linguagem parece extravasar, quando o grande e o pequeno são apreendidos e articulados, quando o que normalmente passa despercebido é projetado com coerência e completude percebidas como excepcionais. No momento em que o personagem está a ponto de desaparecer (ou já desapareceu) em não-significação, ele (ou os participantes de seu culto, no caso do culto do herói) desfruta capacidades quase sobrenaturais de expressão. Quando a linguagem encara sua destruição (juntamente com o personagem), ela alcança seu pico de significação.

Situações-limite também iluminam a natureza ambígua das palavras na tragédia. O mundo é revelado como uma dualidade. Os personagens falam como se dois discursos entremeados, o humano e o divino, entrassem em conflito. Mas esse também é o ponto no qual essas duas naturezas do discurso se sobrepõem. Cada uma permanece claramente ela

mesma, mas ambas também formam uma unidade independente. Em *Antígona* (vv. 453-55), quando a heroína desafia Creonte, seu discurso refere-se ao governante tebano nesses termos: “Eu não pensava que os seus decretos (*tal sal khrugmaq*) tivessem tal força que você, [sendo] um *mortal* (*qhhtoh oħq*), pudesse ultrapassar as leis não-escritas e infalíveis dos deuses.” Antígona assinala que *Creon* é o mortal. Nesse ponto, em relação a ele, a linguagem de Antígona parece reivindicar para si o status da divindade. O tempo ainda existe para ela, que também ocupa, porém, uma área atemporal. Antígona fala como se já fosse imortal. A mesma habilidade, de tipo divino, para, na aproximação da morte, (re)desenhar o cosmos acontece a Édipo em *Édipo em Colono* e a Cassandra em *Agamêmnon*.

Pode-se aqui aludir às palavras de Vernant a respeito da “mensagem trágica”: “Há zonas de opacidade e incomunicabilidade nas palavras que os homens trocam”²⁶. O mesmo autor afirma que na tragédia “as fronteiras que continham a vida humana, e que tornavam possível estabelecer seu status, estão obliteradas”²⁷. Na situação trágica, o momento sublime é associado não principalmente com incomunicabilidade e opacidade, mas com seu oposto: uma nova comunicabilidade e uma luminosidade sem precedentes dentro da peça, em meio a uma situação de desordem cósmica e confusão ritual.

Também na linguagem visual da tragédia, a incerteza e a interpenetração de diferentes rituais é expressa na ambigüidade do sentido dos objetos usados. Seaford nota que, em ritos diversos, noiva, cadáver e iniciante nos mistérios, cada um usava uma coroa e era banhado: a ambigüidade visual é às vezes enfatizada na tragédia pela exploração da interpenetração dos rituais²⁸. O fato de que Ajax, já morto, ainda expele “sangue negro” (1411-12 *mel an mehoj*) deixou alguns críticos intrigados. O tapete em *Agamêmnon* é um sinal enganoso. A carruagem em que Cassandra chega ao palácio de Clitemnestra evoca mensagens mistas. A arma que

²⁶ Vernant e Vidal-Naquet (1981, 18).

²⁷ Op. cit., 110.

²⁸ Seaford, 1994, 388.

Neoptolemo dá a Filoctetes²⁹ é enganosa, como é a espada de Ajax, ou o presente de casamento de Medéia para a futura mulher de Jasão, ou ainda a cabeça de Penteu nas mãos de Agave. O que parece incorporar amizade estável é ilusório porque de fato expressa mudança e hostilidade³⁰. Elementos do mundo físico não são culturalmente neutros, pois podem ser carregados de significação mágica.

A habilidade demonstrada por personagens que estão isolados, encarando a morte, e conscientes da transição em curso, apóia-se em oposições visuais entre luminosidade e escuridão, ou do contraste entre a inércia do cadáver de Ajax, por exemplo, e a energia do sangue que dele insiste em jorrar. O arranjo simétrico dos *Sete Contra Tebas*³¹, jurando em torno do escudo com sangue, espelha provavelmente a simetria matemática da peça, expressa no conflito entre dois irmãos. A amizade entre amigos (*fil oi*) precede a inimizade entre parentes (*fil oi*). Como a expressar a associação entre crise na linguagem visual e desorganização cósmica, Cassandra, momentos antes de entrar pela porta do palácio, onde encontrará a morte, compara a vida a um quadro e iguala a morte à total destruição da figura³².

Como acontece no ritual, o poder organizador da linguagem é profundamente subvertido pela tragédia, para ser de novo reafirmado em outro nível. Segal assinala que a tragédia resiste à “entropia e seu equivalente simbólico na linguagem: desordem, incoerência, não-significação, ausência de significado. Ela assim reinscreve aquela desordem potencial e o caos na natureza estruturada da vida humana, com o perigo seguro cujo paradoxo é o paradoxo da tragédia³³. Na poesia trágica, como em *Ajax*, quando o coro canta depois do

²⁹ vv. 928-90, 1124-34.

³⁰ Seaford 1994, 393.

³¹ vv. 42-6.

³² *Agamêmnon* (1322-29)

³³ Segal 1986a, 74.

“discurso enganoso,” “com o rito sagrado e a devida cerimônia, ” “nada parece além dos limites do discurso³⁴ .

2.5. Clímax dramático e elevação na Odisséia - Ineditismo e moldura ritual

O clímax da cena decisiva para o desfecho da Odisséia, apresenta componentes rituais e narrativos que se combinam para criar efeito dramático especial sobre a platéia. O exame desses recursos contribui para estabelecer as bases de uma teoria do sublime. Esse exame vale-se de estudo oriundo da narratologia, de considerações discursivas que preocupam a filosofia analítica e também de instrumental fornecido pelos que procuram abordar a literatura grega arcaica e antiga sob o ponto de vista de suas conexões com o sentido, a rigidez e a ansiedade criadas pelo ritual, num contexto de performances públicas competitivas e dependentes, portanto, de efeitos destinados aos espectadores.

Michael N. Nagler³⁵ destaca a “estranha observação” de herói da Odisséia, quando este, depois de um período de errâncias forçadas, volta a casa. Em episódio relatado no último livro da obra, durante competição esportiva de tiro ao alvo entre os pretendentes à mão da esposa Penélope, Odisseu, ainda incógnito, toma o arco e a flecha para participar da disputa.

De forma significativa e um tanto solene, o herói anuncia (*eἰπεν*) a todos: vai tentar fazer algo “que ninguém atingiu ainda” (*νῦν αὐτὲ σκοπὸν ἀλλῶν, οἳ οὐ πω/ τίς βαλὲν ἀήρ Od. xxii-6*).

A declaração é feita no ápice de uma “cena” de moldura ritual, em que o deus Apolo é invocado, numa confluência climática de tensões exacerbadas³⁶. Odisseu vai disparar a flecha

³⁴ *Ajax*, de Sófocles, vv. 711 e 715.

³⁵ Nagler (1990: 335).

³⁶ Mas veja Auerbach, 8, sobre a tensão no estilo homérico: “[Os adjetivos descritivos e as digressões na poesia homérica] ...impedem a concentração unilateral do leitor na crise presente; impedem, mesmo no mais espantoso dos acontecimentos, o surgimento de uma tensão opressiva.” Condição que, segundo Schiller, estaria

que, ao atravessar a garganta de Antínoo, realiza, como já havia sido anunciado, o acerto de contas com os próceres que, na sua ausência, se reúnem há tanto tempo em seu palácio, consomem impiamente seu gado, dilapidam seus víveres, paralisam a economia e anseiam por tomar sua mulher e seu reino.

A afirmação de Odisseu comporta, a partir da percepção exposta por Nagler, múltiplas possibilidades. Para além do evidente sentido de raridade, a classificação “ninguém...ainda” é num primeiro plano uma manifestação “interna” e coerente com a história da *Odisséia*..

Odisseu afirma que realizará (a) um disparo “que ninguém atingiu ainda”, isto é, com pontaria, distância e velocidade únicas, ou (b) que esse disparo terá conseqüências únicas, ou seja, é uma alusão a uma morte, a um ato político, de violenta transformação e refundação de seu Estado pela eliminação de quem queria usurpá-lo (ou estabilizá-lo, de acordo com o ponto de vista). Seja como for, a declaração apóia-se num artifício retórico de quem (c) quer chamar a atenção da platéia no salão para o que está prestes a realizar.

Em conseqüência, a afirmação pode dirigir-se também para “fora” da história, para quem a assiste. Explicita um ponto de vista idiossincrático que anuncia e molda o impacto do que o público está para presenciar no enredo e na forma de sua apresentação. Alguma mudança ou acréscimo vai aparecer na forma da história ou na maneira de sua apresentação, de maneira a captar a atenção e destacá-la em meio a outras canções, como parte de uma competição³⁷ habitual de performances rapsódicas e artísticas.

reservada ao poeta trágico: “Roubar-nos a nossa liberdade de ânimo, dirigir numa só direção e concentrar as nossas forças interiores”. (loc.cit.)

³⁷ Veja a afirmação de Griffith (1990, 191) sobre a poesia competitiva grega, arcaica e antiga: “Poemas eram geralmente preparados concebidos para *derrotar outros poemas; histórias (logoi ou muthoi)* eram criadas para *receber um veredicto favorável de um juiz particular*”.

O público externo à história não é explicitamente reconhecido nesse trecho do texto. Mas ele pode ser intuído, seja como co-espectador de uma disputa esportiva, seja como admirador de uma apresentação poética que encena um ajuste de contas que pode ser visto como um sacrifício coletivo, diretamente comandado pelo deus invocado e exercido por Odisseu em seu nome. Longe de excluir um ou outro, os sentidos (a), (b) e (c) confluem.

No sentido “externo”, é relevante apontar, se ele se verifica, a presunção de uma implícita atitude crítica por parte da platéia, que incorporaria como fator favorável em sua avaliação o ineditismo, tanto na “forma” quanto no “conteúdo”³⁸. Essa presença de uma grande novidade, colocada bem no clímax da história tipificaria a expectativa³⁹ da platéia diante das performances dos poemas épicos. No clímax, pode acontecer algo “que ninguém ainda atingiu”.

2.5.1. Conservadorismo x Inovação

Nessa linha de reflexão, elementos como fidelidade à tradição e “verdade” seriam relativizados (ao menos pontualmente) em busca de maior impacto junto ao público. Este não seria passivo e impessoal. Ao anunciar algo ímpar, inédito, o narrador da Odisséia poderia contrariar as expectativas da audiência, supostamente mais tradicional e não-consciente em termos artísticos, a não ser que essa qualidade inovadora também fosse de alguma maneira incorporada como um valor aceito na tradição das competições.

³⁸ Veja Griffith, op. cit. 188, mas cf. Walsh (1984: 8, 12 e esp.13): “[o cantor] não consegue ver-se claramente distinto de seu mestre divino porque ele não vê sua tradição. Ele trabalha dentro dele, onde não pode ser observado, uma força mágica que garante que as palavras que escolhe serão sempre corretas.”

³⁹ Nagler, 342: “A morte dos pretendentes é, com certeza, preparada elaboradamente pelo poeta de modo a enfatizar sua inevitabilidade bem como preparar a audiência emocionalmente para testemunhá-la”.

Segundo Griffith, “normalmente haveria dois impulsos contrários presentes em toda performance poética competitiva. De um lado, em direção ao conservadorismo, de forma que os critérios usuais possam ser aplicados; de outro, para a inovação, no esforço de impressionar uma audiência (e em certos casos, desconcertar um rival) com uma nova técnica inventiva ou a aplicação inovadora de uma antiga.”⁴⁰

O arco, que até então vinha sendo meio para uma competição esportiva pacífica e ordenada, passará a instrumento de guerra, numa luta sangrenta e descontrolada. A ação de Odisseu também dá novo sentido a uma espécie de rito matrimonial já em andamento desde xviii-158, quando Atena insufla a mente de Penélope para que ela apareça aos pretendentes de forma a abrir seus corações, e mesmo estimular seus sentidos. Telêmaco chegou à idade adulta, o que marca um rito de passagem não apenas seu. Após muita relutância e preparação, Penélope terá que ceder ao desejo (político e erótico) dos pretendentes e casar-se de novo. Como se vê, o momento está sobrecarregado de símbolos.

O trecho em que Odisseu profere a frase e dispara a arma, é, como assinala Nagler⁴¹, virtualmente parte de uma oração em progresso, cujo marca é explicitamente ritual, consumando uma passagem da competição esportiva à violência, do disfarce à revelação, de mudança no chefe da casa real para reafirmação da ordem tradicional, de banquete de casamento para festa sacrificial e da manifestação do Deus no curso dos fatos. Diz Odisseu: “...E espero acertar, se Apolo me der essa glória”(xviii-7).

⁴⁰ Griffith, id., com notas.

⁴¹ Nagler, op. cit. 345.

2.5.2 Usos da linguagem

Odisseu vive uma transição também no plano performativo. Como nos ensina Benveniste, ao examinar a teoria dos discursos performativos de J.-L. Austin, o enunciado performativo tem a propriedade de ser único. Caracteriza o enunciado que em si reúne a qualidade de um ato, feito por alguém na condição segundo a qual sua mera manifestação caracteriza um ato de autoridade proferido por quem tem o direito e o poder para enunciá-lo⁴², ou seja, para transformá-lo em fato pleno.

Na passagem que é objeto de nosso exame, Odisseu experimenta justamente a situação de transição para a posição de detentor da autoridade necessária à realização de atos performativos. Sua fala parece mesmo indicar a iminência dessa transição e talvez seja isso (obviamente conectado à invocação de Apolo) o mais relevante em sua condição. Odisseu vai retomar a condição de legitimidade para que ele se apresente e seja percebido como líder de rituais sociais ligados à sua autoridade. Ele está na iminência de voltar a passar a “agir na qualidade de depositário provido de um mandato e não em seu próprio nome ou em sua própria autoridade”.⁴³ O momento é o da iminência de uma transição de poder e, portanto de uma transição na liturgia segundo a qual o poder é exercido.

Diz Bourdieu: “A eficácia simbólica das palavras se exerce apenas na medida em que a pessoa-alvo (meu grifo) reconhece quem a exerce como podendo exercê-la de direito, ou então, o que dá no mesmo, quando se esquece de si mesma ou se ignora, sujeitando-se a tal eficácia, como se estivesse contribuindo para fundá-la por conta do reconhecimento que lhe concede”.⁴⁴ O tiro ainda não foi disparado, embora ele já tenha sido anunciado: esse é o

⁴² Benveniste, 301.

⁴³ Bourdieu, 95.

⁴⁴ Loc.cit.

momento entre o não mais e o não ainda. O desfecho implica bem mais do que a morte de um poderoso pretendente.

2.5.3. Motivações

Efetivamente, o tiro é certo, atravessando o pescoço de Antínoo, o que para a “platéia interna” à história aumenta a percepção da presença do deus e a certeza de que a seqüência é parte de uma manifestação comandada pela divindade. A consequência é escarcéu e horror.

Ao fazer Odisseu invocar Apolo, o poeta acrescenta uma dimensão divina ao ato do herói. A forma em que isso se dá é típica da religiosidade arcaica e aqui vale chamar a atenção à incidência da *dupla motivação*, um princípio proposto por Albin Lesky (1961) e citado por De Jong⁴⁵, segundo o qual, longe de diminuir o papel do narrador, a referência a divindades concorre para acrescentar uma dimensão superior à narrativa, contribuindo para fortalecer sua confiabilidade.

Para Lesky, os épicos homéricos apresentam as ações freqüentemente sob a interferência concomitante das esferas humana e divina. Isso, na forma grega arcaica de pensar, não significa que o fator humano é obscurecido pelo divino, mas que é destacado precisamente em função do apadrinhamento divino. Apelando a Apolo, Odisseu valoriza ainda mais a dimensão religiosa e moral de seu tiro, que nunca “ninguém ainda atingiu”. E o narrador, indiretamente, valoriza sua inovação, temática ou estética.

Nessa cena, o ritual (seja ele sacrifício, funeral ou matrimônio), destinado a exercer controle cultural, está em evidente tensão e resulta em violência, cujo sentido sempre vem carregado de instabilidade e desordenação. O ritual dramatiza a resolução de contradições sociais, reconhecendo sua existência e assimilando-as num processo socialmente construído, que contém seu potencial destrutivo. Com ou sem violência, sangue e morte, o ritual sempre

⁴⁵ De Jong, 52.

envolve alguma forma de ansiedade e expectativa, que tenta afastar tanto o desespero das vítimas quanto dos participantes humanos.

A “cena” concentra uma ruptura e uma continuidade em relação ao que trata o conjunto da *Odisséia*, que pode ser vista como um prolongado ritual matrimonial culminando numa cena de sacrifício, em que o oficiante é o próprio Odisseu, responsável pelo “golpe cirúrgico” que pune aqueles que o poeta classifica como idênticos à desordem, violadores do sistema da hospitalidade.

Essa marca “impura” dos pretendentes não é, porém, destituída de contradições, sendo cuidadosamente construída ao longo de toda a *Odisséia*.⁴⁶ O desfecho violento, com a presença da intensa insegurança criada pelo convívio com o desespero das vítimas, homens e mulheres, o contato com seu sangue e com seus restos, nem isso é suficiente para conter a ansiedade presente no fato de que a matança acontece contra os pares do herói, e em tempos de paz. Resta uma dúvida sobre a legitimidade das motivações e sobre a proporção das punições em relação aos crimes. Efeitos dramáticos com base em múltiplos rituais interagindo, tomando sentidos inversos e sob questão, apelo ao Deus, anúncio de feitos inéditos dirigidos às platéias, reapropriação do Estado sob disputa, o desfecho tem muitos os elementos de um espetáculo de impacto. Mesmo assim, fica a dúvida sobre a presença daquilo que Longino via como essencial ao discurso elevado: uma nobre motivação e o “eco da grandeza da alma”⁴⁷.

2.6. A comédia, tragédia e sublime

Na peça *As Rãs*, em sua disputa de legitimidade com a tragédia, Aristófanes tenta desautorizar as pretensões de elevação do texto trágico a partir do questionamento dos pressupostos do sublime entre o público. Além disso, o ensaio procura examinar como são

⁴⁶ Nagler, 345

⁴⁷ Longino (VIII.2), 54.

dinâmicas as noções de elevação e sugere uma interpretação segundo a qual o texto aristofânico já anuncia uma mudança profunda em relação aos critérios governando o texto elevado, que procurava incorporar também para situações envolvendo pessoas comuns vivendo situações cotidianas, área que vinha sendo objeto de progressiva exploração euripídiana e que até então era seara exclusiva da própria comédia.

A comédia aristofânica, em sua disputa com outras vozes no ambiente público ateniense⁴⁸, vale-se do questionamento das pretensões de elevação estética e temática da tragédia. É pelo ridículo, pelo solapamento das ambições da tragédia de legitimar-se oferecendo o sublime aos espectadores, que Aristófanes indiretamente afirma a autoridade e a legitimidade da comédia.

2.6.1 As transformações no discurso elevado

O *agón* d'*As Rãs* (peça de 405 a.C., que fecha um ciclo da comédia antiga) encena um confronto em vários níveis entre Ésquilo (525 a.C.- 456 a.C) e Eurípides (485 a.C.- 406 a.C.). Esse embate, primeiramente estético, ocorre no contexto de uma crise no teatro ateniense, após a morte recente de Sófocles e Eurípides, em 406, e de uma crise política na cidade, com a precipitação da prolongada agonia que redundará na derrota na guerra do Peloponeso.

Em seu hilariante e sofisticado questionamento da tragédia, que não deixa de constituir também uma homenagem ao gênero, *As Rãs* dedica grande atenção sobre as noções cambiantes, no período decorrido entre os trabalhos de Ésquilo e de Eurípides, quanto à nobreza e à autenticidade do discurso elevado. A linguagem sublime, tão essencial para o efeito estético da tragédia, assumia uma feição particular em Ésquilo, autor mais próximo da

⁴⁸ A respeito, veja Goldhill (1991: esp. 167-176): “Esse sentido de uma multiplicação de e conflito entre vozes de autorização e legitimação é de particular importância para a discussão da comédia, uma vez que as peças de Aristófanes não apenas demonstram uma consciência aguda da comédia como um tipo e instituição específicos de discurso com a *polis*, mas também parodia as outras vozes públicas da cidade (como se estivesse em competição com elas): a Assembléia, os tribunais, a tragédia

tradição homérica, tendo sofrido transformações radicais no drama euripídiano.⁴⁹ Na comédia que coloca os dois discursos frente a frente, Aristófanes exagera os recursos de cada autor trágico, ridicularizando-os. O juiz é o próprio Dioniso⁵⁰, o deus do teatro e deus do festival em que concorriam as peças dos drama clássico em Atenas.

Nesse processo, *As Rãs* acaba por trazer a foco os critérios usados para avaliar o drama. Faz graça da posição da crítica,⁵¹ do próprio público,⁵² exibindo alguns dos pressupostos segundo os quais se pode julgar que algo é elevado, bom, melhor do que outro.

Os mundos dramáticos de Ésquilo e de Eurípides são descritos por Aristófanes com traços carregados, numa disputa em que um critério se destaca: o grau de elevação que cada autor logra atingir.⁵³ O texto de Ésquilo merece mais apreço por retratar os feitos de grandes guerreiros, deuses e semideuses em situações de batalha, conflitos que tinham lugar especial na história e no orgulho dos atenienses, da geração que derrotou os persas e criou o império ateniense, enquanto Eurípides é o poeta de uma era mais precária.

Isso torna possível para Aristófanes associar a disputa entre Ésquilo e Eurípides à conhecida antítese entre o valor, a virtude e a segurança do passado, sustentada pelo que à distância parecia constituir uma unanimidade em torno dos costumes e crenças tradicionais, e a insegurança do presente, assolado por dúvidas, curiosidade doentia e inovações artísticas

⁴⁹ Silva (1987: 169): “Após anos de reflexão e amadurecimento, Aristófanes possui a maturação necessária para esboçar o desenvolvimento progressivo do gênero, com base em marcos significativos, que partem de um embrião, ingênuo ainda (cf. v. 910), correspondente aos dias de Frínico, através da estabilização e apogeu com Ésquilo, renovação e revitalização em Eurípides, num primeiro passo para a decadência, até ao declínio lamentável e sem apelo, que se acelerou com a morte do controverso poeta”.

⁵⁰Ver op. cit.: 171, n.3. A figura de Dioniso na peça já suscitou extenso debate. Sua personalidade variada e instável levou Stanford (*Frogs*, p. XXX) a questionar. É ele uma espécie de ateniense da época? Seria um intelectual embevecido por Eurípides?

⁵¹ A entrada de Ésquilo e Eurípides em cena, no v. 830, é acompanhada de Plutão, Perséfone, Dioniso, os mortos e o coro. Entram também escravos com esquadros, réguas, balança, etc, instrumentos que serão usados para avaliar qualidade dos textos.

⁵² Nos vv. 1113-1119, diz o coro de iniciados: “Eles já estiveram na guerra,/ e tendo livros, todos aprendem habilidades./ Por natureza são muito bem dotados/ e, agora, estão ainda mais afiados.../Portanto, não temam! Vamos!/ Tratem de todos os assuntos! Os espectadores são sábios!” (As traduções usadas são de Ana Lia de Almeida Prado e Silvia Sueli Milanezi).

⁵³ Há um outro importante valor em jogo, declarado tanto por Ésquilo como por Eurípides: a contribuição de seus trabalhos para a *polis*, para a formação de bons cidadãos (Vv. 1008-1009: “*Es*....Por que se deve admirar um poeta? *Eu* – Pela habilidade e pelos conselhos! Nós nas cidades tornamos melhores os cidadãos.”

irresponsáveis.⁵⁴ O tom da linguagem esquiliana é solene e cerimonioso, bem de acordo com o status dos personagens e com a forte presença de elementos religiosos a influenciar diretamente o drama.

Eurípides apresenta-se como o autor de peças que introduzem personagens comuns e cuja temática se aproxima do cotidiano dos atenienses. Criticado por Ésquilo, ele retruca e expõe-se às ironias do rival.⁵⁵ O teatro de Eurípides é mostrado como aquele que pôs em cena pessoas comuns, dando voz a mulheres, empregados e escravos. Seu mundo caracteriza-se ainda por afastar-se da religião tradicional⁵⁶.

Em contraposição, a linguagem de Ésquilo é atacada por Eurípides como sendo obra de um charlatão e velhaco (v. 910), caracterizada por “palavras do tamanho de um boi, carrancudas, topetudas, terríveis, umas palavras com cara de bicho papão que ninguém entendia...”(924-927). O Eurípides de Aristófanes acusa Ésquilo de falsidade, de usar de expedientes retóricos e de longos silêncios, para criar uma imagem enganosa de solenidade, desprovida em si de autenticidade e de franqueza.

O tom pesado, emprestado por palavras enormes, “empenachadas” (v. 818), indecifráveis, e pelos silêncios que caracterizam as peças de Ésquilo, aponta para o oposto do discurso genuinamente elevado, na maneira como ele foi estudado pelo menos cinco séculos mais tarde por Longino. Dizia o autor do tratado do sublime a respeito das características da linguagem elevada:

⁵⁴ Dover (1972: 183).

⁵⁵ Vv. 948-952: “*Eu* – E depois dos primeiros versos, não deixava ninguém sem ação, porque nos meus dramas todos falavam: a mulher, o escravo, o patrão, a virgem e a velha. *Es* – E você não merecia morrer por ter ousado fazer isso? *Eu* – Não! Por Apolo! Isso eu fazia de maneira democrática... *Di* – Deixe isso para lá, meu amigo! Para você não é bom ficar dando voltas sobre esse assunto. *Eu* – (*apontando os espectadores*) Depois, eu ensinei esses daí a falar.” Cf. ainda 1042-1044, 1079-1089.

⁵⁶ Vv. 885-894: “*Di-* (*aos poetas*) E vocês aí façam uma oração antes de recitar os versos! *Es* – Deméter, que alimentastes o meu espírito, que eu seja digno de vossos mistérios! *Di* – (*a Eurípides*) E você tome o incenso e ofereça-o! *Eu* – (*recusando o incenso*) Obrigado! São outros os deuses a quem dirijo minhas preces... *Di* – São deuses só seus, de nova cunhagem? *Eu* – São sim. *Di* – Vamos! Reze então a esses seus deuses! *Eu* – Éter, meu alimento! Móvel da minha língua! Conhecimento! Narinas sagazes! Que eu refute à altura os discursos que vou enfrentar!”

“A pompa não é sempre útil, porque dar a pequenas coisas nomes grandes e nobres produziria o mesmo efeito que se se colocasse uma grande máscara trágica sobre o rosto de uma criança”.⁵⁷

A atenção de Aristófanes para as possibilidades paródicas da linguagem elevada na tragédia já aparecia anteriormente em outras peças suas, como mostra Adriane Duarte em artigo que trata de pontos de contato entre uma pequena concepção do sublime existente n’*As Aves*, peça de 414 a.C. e a definição apresentada posteriormente por Longino.⁵⁸

Na peça, o protagonista, Pisetero, num trecho que aborda a possibilidade de as pessoas literalmente voarem por instrumento das palavras, relata o caso de um ateniense cujo filho bateu asas por causa da tragédia e que vive nas nuvens. O diálogo se dá com um delator profissional, que deseja voar para desempenhar sua atividade com maior eficácia:

De: Então graças às palavras eles levantaram vôo?

Pi: Isso mesmo. Graças às palavras a mente fica suspensa nos ares/ e o homem se eleva.⁵⁹

Duarte sugere uma comparação com o trecho em que Longino descreve os efeitos do sublime sobre o homem:

“Pois, por natureza de certa forma, sob o efeito do verdadeiro sublime, **nossa alma (psyché) se eleva (epairetai)** e, atingindo soberbos cumes, enche-se de alegria e exaltação, como se ela mesma tivesse criado o que ouviu.”⁶⁰

Os sentimentos elevados são, aqui, a razão para a elevação física, material, concreta do corpo. N’*As Rãs* ocorre também uma passagem em que o sentido figurado assume uma conotação literal. É a cena da pesagem, com uma balança, dos trechos de cada autor. O

⁵⁷ *Do Sublime* (XXIX.2).

⁵⁸ Duarte (1997: esp. 20-21).

⁵⁹ *As Aves*, 1445-1450, citada por Duarte (1997: 21, tradução da autora).

⁶⁰ *Do Sublime*, VII, 2, tradução de Filomena Hirata a partir de J. Pigeaud (1996), citado por Duarte 1997, 23 (grifos desta)

objetivo é determinar “o peso de nossas falas” (v. 1367), segundo Ésquilo, que se encarregar de convocar à disputa. Nas mãos de Dioniso, rei do teatro e árbitro do embate, está a balança.

Nas três passagens sucessivas recitadas pelos autores (vv. 1380-1413), a vitória é atribuída a Ésquilo. Nas três ocasiões, os pratos movem-se após a recitação das passagens; mais no alto está o verso “com asas” (επτερωμεhon, v. 1388); em baixo as palavras molhadas de Ésquilo.⁶¹ É curioso notar aqui a repetição da redução que confere valor literal ao que antes tem apenas sentido figurado.

Se n’*As Aves* as palavras “aladas” são associadas ao sublime, n’*As Rãs* tal característica é atribuída ao texto mais encharcado, “pesado”. Aristófanes prefere a segurança e estabilidade, talvez respondendo a uma, mais do que nunca compreensível, ânsia por esses valores na sociedade ateniense, às vésperas da derrota definitiva para Esparta.

Ao final do embate literário encenado na peça, Dioniso declara um empate. Apesar disso, Ésquilo é eleito e ressuscitado, quando o critério de decisão entre os dois passa a ser o valor de suas recomendações no plano político. O mesmo Dioniso, que se declarava um fanático admirador de Eurípides no início da peça, opta por Ésquilo, quando o importante é escolher um dramaturgo cujo trabalho incite as tropas à luta, eleve o orgulho e o otimismo da população.

Implícita está a concepção de que a nova tragédia trazia em si as raízes da derrota, fundada na insensatez do pensamento contemporâneo ateniense, tão ridicularizado por

⁶¹ Sousa e Silva (1987: 291).

Aristófanes em suas peças. A vitória de Ésquilo representa uma rejeição a esse pensamento.⁶²

Aristófanes identifica o germe que corrói politicamente Atenas no teatro de Eurípides. A coincidência de exibir no palco personagens comuns em situações cotidianas com uma linguagem dramática mais realista, objetiva e laica expressa no teatro a influência de novas correntes de pensamento e de uma outra atitude perante a religião. É a influência dessas novas idéias que teria levado à perda da têmpera e ao fracasso do heroísmo ateniense diante do inimigo.

2.6.2. A comédia e as mudanças no texto da tragédia

Para minha tentativa de caracterizar as mudanças potenciais em curso no teatro ateniense do final do século quinto, pode ser vantajoso olhar um episódio particular d'*As Rãs*, em que o Ésquilo aristofânico procura parodiar uma monódia de Eurípides. A monódia é colocada por Ésquilo na disputa de maneira excepcional, pois está desligada de um contexto ou de referência a qualquer trecho real do seu adversário, para evidenciar a vacuidade do texto do rival. O texto vale-se de um estilo rebuscado, típico da produção de Eurípides, exagera seu gosto pela especulação dos sentimentos, por sensações banais e comezinhas, evidenciadas ainda mais quando adaptadas para um relato que não tem nada de propriamente heróico. O efeito é vistoso, mas o tema é limitado.⁶³ Há mesmo uma disjunção entre estilo e tema, devidamente explorada por Aristófanes.

Diz Ésquilo, parodiando a monodia de Eurípides, protagonizada por uma mulher banal, que inicialmente aparece com fumos de uma personagem trágica:

ó negra e brilhante

⁶² Sousa e Silva (1987: 300).

⁶³ Sousa e Silva (1987: 283).

treva da noite
que sonho triste
a mim envias lá do invisível,
antecipando-me o Hades!
Alma sem alma tem, arrepiante e terrível visão,
filha da noite negra,
com a morte, com a morte nos olhos
e grandes garras...
Vamos, servas, acendei-me a candeia
Com bilhas dos rios tirai o orvalho! Aquecei a água!
Para eu lavar o divino sonho!
Ah! divindade marinha!
Eis aí! Aconteceu! Ó de casa!
Contemplai este prodígio!
Depois de roubar meu galo,
Glice se foi...
Ninfas nascidas nos montes,
Ó delírio, agarrai-a
E eu, coitada,
cuidava de meus trabalhos...
O fuso cheio de linho
enrolando com as mãos,
fazia o novelo,
para de madrugada, ao mercado
levá-lo para vender.
E ele voou, voou para o éter
Com as pontas mui ligeiras de suas asas
e a mim deixou dores e mais dores...
Lágrimas e mais lágrimas dos meus olhos,
Pobre de mim, derramei, derramei...
Vamos, cretenses, filhos do Ida,
Pegai os arcos e assumi a defesa!
Movei rápidas as pernas, cercai a casa!
Também a menina Dictina, a bela Ártemis,
com suas cadelinhas ande por toda a casa!

E tu, filha de Zeus, ergue duas tochas,
 fâcos brilhantes, em tuas mãos e acompanha-me, ó Hécate,
 até a casa de Glice!
 Lá quero entrar e dar uma busca...⁶⁴

Apesar de certamente levar a platéia ao riso, pela linguagem estereotipada e pelas várias referências a passagens de peças de Eurípides, a monódia foi entendida como marca de um estilo aberrante, que expressa um vácuo entre tema e estilo. Um acontecimento ridículo, o roubo de um galo, é enfeitado de expressões vistosas, num permanente flutuar de níveis de linguagem, como descreve Maria de Fátima Sousa e Silva.⁶⁵ Estendido ao limite, o desencontro entre a situação e forma de expressão suscita angústia e, finalmente, uma interrupção brusca da parte de Dioniso, com a anuência do próprio Ésquilo⁶⁶.

Depois da invocação das trevas e do pesadelo, a cena transfere-se para dentro da casa, onde se movimentam as servas, para quebrarem o escuro da noite com a luz de tochas, enquanto se ocupam de preparativos rituais. Descoberto o furto, a heroína põe a serva Mânia ao encalço de Glice, a autora do roubo. Às referências trágicas, como a purificação ritual e o sonho, superpõem-se menções a atividades as mais vulgares. A heroína da monódia tece, como tantas personagens femininas trágicas, mas ocupa-se também de vender seu produto no mercado. Há na ambientação um ar de “falsa dignidade”, vazado num estilo demasiadamente emocional, de tendências sensacionalistas, sobre um pano de fundo que deixa um sentimento de vazio, fonte natural de profundo desequilíbrio artístico.⁶⁷

Uma outra linha de análise, porém, poderia perceber na aparente estranheza da monódia o indício de uma cena maior do que o simples exagero da caricatura. Aristófanes

⁶⁴ Vv. 1332-1362.

⁶⁵ Sousa e Silva (1987: 285)

⁶⁶ Vv. 1364-1365: *Di* – Vocês dois parem com esses cantos! *És* – Para mim também já chega...

⁶⁷ Sousa e Silva (1987: 285-286).

estigmatiza, embora por outras razões também admire, Eurípides. Como já vimos, ele é criticado por banalizar as situações e os personagens da tragédia, enfraquecendo em última instância o moral da sociedade ateniense, do que redonda a situação de crise em que a sociedade está mergulhada. Mas, a meu ver, é forçoso constatar, também, que ao dar a vida a esses personagens, Eurípides e a tragédia paulatinamente se aproximam de certas áreas da experiência em que habitualmente trafegava com exclusividade a comédia aristofânica.

Sob influência das peças de Eurípides, o homem ateniense, como afirma o Dioniso na peça, agora, “ao entrar em casa grita aos criados e pergunta: “Onde está a marmita? Quem comeu a cabeça da sardinha? Onde está o alho de ontem? Quem mordiscou minhas azeitonas?”⁶⁸

Além disso, o próprio Aristófanes, justificando generosamente a atitude literária de Eurípides, chega a fazer seu personagem na peça a proferir palavras plausíveis em defesa do tragediógrafo:

“Ensinei ... a desconfiar e a discutir tudo...introduzindo problemas familiares que enfrentamos, com que convivemos. Em conseqüência, estava exposto a críticas, pois, conscientes, esses aí (*mostrando os espectadores*) podiam criticar minha arte. Não, não falava pomposamente deixando-os embasbacados, nem os perturbava pondo em cena Cicnos e Memnões de cavalos-com-arreios-tilintantes....⁶⁹

Em meio aos exageros e à hilariedade também presentes no trecho, dificilmente se poderia conceber uma defesa mais sincera e hábil do teatro de Eurípides, bem como de aspectos favoráveis nas transformações que ocorriam no contexto intelectual ateniense durante a segunda metade do século quinto. Por outro lado, vale notar que Aristófanes critica as preferências “banalizadoras” euripideanas naquilo em que elas fazem a tragédia

⁶⁸ *As Rãs*, 984-990.

⁶⁹ *As Rãs*, 957-964.

se aproximar justamente de características da comédia aristofânica: a representação do cotidiano, do trivial, com protagonistas simplórios os quais parecem se valer de linguagem elevada, exagerando o aspecto trágico e a solenidade das situações em que se encontram.

De alguma forma, a comédia clássica ateniense parece antecipar e querer já de antemão rejeitar as tendências para as quais ela será arrastada no século seguinte, com a emergência da comédia nova e seus temas quase exclusivamente domésticos, com protagonistas obcecados por preocupações com a casa, a cozinha e o estado da comida.

Mas há uma possibilidade adicional, a meu ver implícita na monódia do roubo do galo. A de que até cenas como a do desaparecimento de um galo pudessem insuflar sentimentos genuínos e vir a ser incorporadas como parte do repertório de emoções reais, sérias, merecedoras de atenção e de um tratamento elevado por parte do drama clássico a partir daquela época.

A trajetória do teatro, mesmo do teatro clássico grego, mostrou que isso não apenas era possível como até inevitável e, de certa maneira, na passagem mostrada acima, Aristófanes parecia prever, embora certamente receasse, por todas as razões, essa possibilidade. Como *As Rãs* expõe, Ésquilo em sua época trouxe uma ruptura radical com o teatro que se fazia antes dele. Comparada com a amplitude das mudanças ocorridas no teatro no século quinto, a encenação séria de situações antes vetadas no repertório da tragédia não poderia ser descartada. A tragédia vivia a iminência de mudanças ainda mais profundas. Mas talvez o que tenha chegado a termo nesse ponto tenha sido não a possibilidade de a tragédia experimentar novas transformações, mas sim a capacidade ateniense de tolerá-las, face ameaças militares ainda mais concretas, imediatas e definitivas, que se aproximavam e podiam ser vistas antes do horizonte.

3. CENAS DA TRAGÉDIA

Neste capítulo, pretende-se examinar duas passagens de Ésquilo (*Sete Contra Tebas* 42-6 e *Agamêmnon* 1322-9) e três de Sófocles (*Ájax* 1408-17, *Antígona* 450-70 e *Édipo em Colono* 607-23). Dessas, apenas a primeira é incluída entre os exemplos usados por Longino para ilustrar o sublime. Mas como no poema de Safo discutido acima⁷⁰, alguns dos elementos presentes nessas passagens podem contribuir para estabelecer um cenário geral para uma discussão acerca do sublime.

Vamos logo ao primeiro trecho:

3.1 *Sete Contra Tebas* (42-6)

AGGELOS

aḥdrej gar eptaí qouíoi l oxagetai,
tauros fagouñtej ej mel ahdeton sakoí
kailqiggahontej xersil taureibu fohou
aḥrht)Eñuwlkail fil aimatón Fobon
wfkwmothsan,

Mensageiro

“Sete comandantes furiosos, derramando sangue de touro num escudo oco colado em negro, mergulhando as mãos no sangue da morte do touro, juraram pela Guerra e pelo Terror sedento de sangue...”

⁷⁰ 1.b

Longino cita esses versos⁷¹ para ilustrar o argumento de que “peso, grandeza e urgência na escrita são produzidas em grande medida pelo uso de ‘visualizações’” (*fantasíai*). Também afirma que quando Ésquilo lança-se à criação de imagens heróicas, ele é “como o seu próprio *Sete Contra Tebas*.” O tragediógrafo é comparado a um herói e a peça (*Sete*) é a “ressonância de uma grande mente”. Longino descreve autores sublimes como “homens semelhantes a deuses” que “lançam-se para as maiores conquistas e desprezam a precisão ilimitada” (35.2)⁷².

A passagem citada por Longino é da primeira cena dos *Sete*. Tem a marca de um juramento solene feito pelos comandantes de um exército ameaçador. Ritual de sacrifício acontece antes da batalha, como era o costume na Grécia antiga. Os generais estabelecem um compromisso de guerra, destruição e carnificina. Como parte do sacrifício, diz Huchinson, o juramento beligerante torna-se mais solene⁷³.

A prática ritual que os sete generais inimigos realizam às portas de Tebas é “encenada” na peça por meio das palavras do mensageiro, que se dirige ao rei Eteócles e à multidão de cidadãos tebanos. A descrição enfatiza o contato do inimigo com sangue e o compromisso dos comandantes com a criação do caos na cidade. Talvez um mau presságio tenha surgido da maneira pela qual o sangue jorrou⁷⁴.

Certamente, o sangue poderia ser visto como o dos tebanos na iminência de ser derramado. A cerimônia, então, é tanto heróica como arrepiante⁷⁵. Horror, culpa e remorso diante do derramamento de sangue são essenciais ao sacrifício animal na Grécia, afirma Burkert⁷⁶. A natureza e até a textura dos materiais envolvidos (sangue, couro e carne, rara na

⁷¹ Sobre o Sublime 15.5

⁷² Segal (1987, 207 ff.) argumenta que Longino vê os grandes escritores compartilhando com os heróis da épica e da tragédia.

⁷³ Huchinson 1985, 49.

⁷⁴ Verrall 1887, comm. v. 43.

⁷⁵ Huchinson 1985, 48.

⁷⁶ Burkert 1966, 106 ff.

dieta grega), o contraste de cores (sangue contra o escudo de aro negro) e de atmosferas (a agitação do inimigo, desânimo entre a multidão de tebanos) enfatizam os tons conflituosos da cena.

Um banquete sacrificial, ou ao menos um sacrifício, ocorria freqüentemente na Grécia para abrir ou concluir uma atividade, especialmente uma campanha perigosa como a guerra. Os participantes buscavam comunitariamente estreitar seus laços com os deuses como forma de obter seus favores no ritual, familiar aos gregos, de violência controlada e de conclusão positiva⁷⁷. Durante os elaborados procedimentos do sacrifício, conduzidos por regras rígidas, os personagens assumem qualidades derivadas das divindades. Não apenas porque apelam a elas, mas também por meio dos materiais que usam e tocam. Ao manipular o sangue do touro, num escudo de couro, os comandantes expõem-se à comunhão com a selvageria do touro e das divindades que invocam. Os Sete estão no processo de aquisição de um “outro ser”, uma adição externa, estranha, que os habilitará a exceder os limites de seus próprios seres de forma a realizar a tarefa sangrenta. Esse poder será dirigido contra Eteócles e os cidadãos tebanos.

A cena descrita pelo mensageiro é fortemente visual. O centro da descrição é o escudo invertido, circular e cavado, como uma taça. Os sete comandantes estão provavelmente organizados (pois organização e heroísmo estruturam a cena) num arranjo circular ou semicircular em torno do escudo. Essa arrumação pode espelhar a posição da multidão de cidadãos tebanos e também da platéia em torno do palco, de maneira que esses dois públicos, em graus variados, seriam atraídos e encorajados pelo mesmo juramento, com efeitos emocionais perturbadores. A força simbólica originada do escudo circular, apresentado pelo mensageiro numa posição central, seria concentricamente irradiada pelos Sete à multidão de guerreiros e aos espectadores, num efeito amplificador. A simetria, tão evidente nessa peça sobre dois fratricidas, também aparece aqui.

⁷⁷ Seaford 1994, 43, 47.

Os diferentes planos de produção e recepção de significados são cumulativos e contribuem para a criação de um sentimento de conflito, realçado pela aderência (do público ateniense?) e repulsa (da multidão de cidadãos tebanos no palco) em relação aos objetivos do ritual encenado. Há uma proximidade tensa da divindade, associada com habilidades enviadas pelos deuses por meio do ritual e com forças violentas da natureza.

Um efeito de acumulação seria também obtido por meio da vítima escolhida, através do rito negro de submersão das mãos no sangue e por meio dos seres divinos para quem se jura. Perjúrios são punidos pelas Erínias, entidades sedentas de sangue. A repetição de termos como *tauros fagou*... *taureibu fohou*⁷⁸ e a referência aos comandantes, à morte de touros (criaturas furiosas) sugerem seu futuro estado feroz durante a batalha.

O sacrifício ritual é agente e sinal da identidade e coesão de um grupo⁷⁹. Impõe ordem a eventos potencialmente caóticos (por exemplo, a morte de um animal doméstico) e tenta pôr sob controle eventos potencialmente incontroláveis como uma batalha. Nesse caso, este procedimento organizador apela explicitamente a uma divindade *foboj*, identificada com “terror” e “medo”. A invocação ao terror (pelo argiva) impõe um sentido marcadamente ameaçador e ambíguo ao ritual. À multidão de tebanos a função desse ritual apareceria invertida e muito ameaçadora. Para a platéia, seria provavelmente apenas ambígua.

A associação de homens em torno de um ritual apresenta sérias questões para os tebanos, que nesse ponto mostram-se perplexos. É uma antecipação dos medos que se apossam das mulheres tebanas ao longo da peça. No pano de fundo, temas cruciais estão em questão: os efeitos de uma praga ancestral que trouxe a mais total desgraça a Édipo, o novo estágio dessa maldição causando a disputa fratricida (a platéia já sabe) entre Eteócles e Polinices, a iminente ameaça contra Tebas, as tensões exacerbadas entre obrigações familiares

⁷⁸ Veja Tucker (1908, 17).

⁷⁹ Cf. Seaford (1994, 44).

e políticas. Nesse ponto, como afirma Cameron sobre a peça, os personagens expressam-se com mais autenticidade do que sabem⁸⁰.

O sublime longiniano é um efeito heróico, grandioso, criado num ambiente ritualístico de transformação pessoal, no qual o sagrado representado tem muitos significados, de acordo com quem o celebra ou a ele assiste. A cena poética, altamente organizada e controlada, tanto em seus aspectos rituais como na linguagem, trata de temas carregados de características supranaturais, no preâmbulo da caótica, terrível batalha entre irmãos.

3.2. *Agamêmnon* (1322-29)

KASSANDRA

*apac e)t̄ ði)pein̄ r̄hsin h)qrh̄non qel w
 e)noh toh au)thj: h) i)bu d ð)peukomai
 proj u)staton fwj touj e)moij timaohoj
 exqrouj faneisi despotw̄n tihein i)sa
 dou)l hj qanou)shj, eu)marouj xeirw̄matoj.
 i)mbroteia pragmat̄) eu)tuxou)nta meh
 skia/tij a)h te)ryeien⁸¹: ei)deldustuxoi)z̄
 bol aij u)grw)sswn spo)ggoj w)l esen grafh̄h.
 [kail̄ tau)z̄ ð)kei)hwn ma)l on oi)kti)rw pol ul]*

Cassandra

“Quero dizer uma vez mais meu discurso, ou lamento fúnebre, o meu próprio; e virando para a última luz do Sol, rezo que, em nome de meu mestre e de mim mesma, uma escrava morta com golpe tão leve, meus inimigos paguem para aqueles que devem aparecer

⁸⁰ Cameron 1970, 14.

⁸¹ Page (1957, 191) critica esse texto sugerido pelo manuscrito e corrige-o com skia(ι) e pre)yeien.

para obter vingança. Infelizes ações humanas! Quando bem-sucedidas, uma sombra pode alegrar; mas, na adversidade, uma esponja molhada, com golpes, arruína a figura. [E tenho mais pena disto que daquilo.]”

Estes são os versos culminantes, antes que Cassandra atravesse a porta do palácio de Clitemnestra. Trazida como escrava para Argos, concubina de Agamêmnon, ela será morta pela rainha, o que a própria Cassandra antecipa. Em contraste com suas extensas falas prévias, todas cantadas numa situação de expectativa, esta é uma curta declaração final, dinamicamente conectada com uma seqüência cênica específica, simbólica e definitiva: Cassandra avança para cruzar a soleira que leva à escuridão do interior do palácio. As tensões crescentes, acumuladas nas cenas anteriores, alcançam um clímax.

Críticos não prestaram atenção detalhada a esta passagem especificamente, talvez porque o texto seja corrompido, ou porque Cassandra possa parecer estar repetindo algo que já fora dito antes, ou mesmo por causa das enigmáticas figuras usadas. Cassandra começa com o anúncio de que os versos são um lamento, um canto fúnebre (*qrhnon*, 1322). É também, como ela deixa claro, um “discurso” (*rhsin*). Essas referências ao meio feitas pelo orador não são irrelevantes. De maneira adequada, a passagem também se encerra com uma alusão a outro veículo: a morte é comparada com a destruição de um “quadro” (*grafhh*, 1329). Alusões aos meios empregados parecem emoldurar a passagem dentro de limites claramente marcados: um discurso intensamente emocional carrega traços de sua índole ritual (o lamento fúnebre) e também de sua natureza pictórica.

Trata-se, entretanto, de um lamento incomum. Normalmente, os parentes dos mortos entoam os hinos fúnebres. Não, é óbvio, a própria pessoa morta. Além disso, eles são cantados depois, não antes de a pessoa morrer. Aqui, então, a organização ritual parece significativamente alterada. Também o tema da lamentação merece exame. Seria previsível

que um lamento ritual adequado se dirigisse à propiciação de um trânsito adequado para a vida além-morte no mundo inferior, e por isso, se honram os deuses. Um tal procedimento seria coerente com o papel geral do ritual de enfatizar a harmonia entre as esferas humana e divina. Mas o lamento de Cassandra não está preocupado com a vida no além nem louva explicitamente os domínios divinos. Ao contrário, as duas partes de sua fala estão dedicadas a temas mortais: vingança contra inimigos de Cassandra (primeira parte) e uma avaliação das alternâncias da sorte humana (segunda parte).

As duas partes apresentam também contrastes lingüísticos relevantes. A primeira consiste de uma prece simples e direta a um deus, pedindo vingança contra os assassinos de Agamêmnon e da própria Cassandra. As idéias expressadas, as palavras e os pedidos feitos ao deus são claros, objetivos. O argumento é racional e apresentado sem rodeios: Cassandra demanda retribuição por sua morte. A primeira parte distingue o deus para quem a petição é feita (Hélios), os beneficiários do pedido (Cassandra e seu mestre), os criminosos (seus inimigos) e o crime (a morte de Cassandra e Agamêmnon). A linguagem é direta e o tom, advocatício, quase legal.

Em contraste, a segunda parte consiste de uma avaliação retrospectiva e geral da existência humana dita, ou melhor, cantada, em linguagem altamente poética e metafórica (problemas textuais não afetando a validade deste argumento). O trecho final destaca a falta de substância da alegria e a trágica mudança do destino. Seu tom é melancólico e cético empregando imagens alegóricas e imateriais por meio da generalização da ruína de Cassandra como paradigma do desalento irrecuperável a que estão condenados os seres humanos. A referência a “seres” aqui pode até ser inadequada, uma vez que o tom fugaz da linguagem aumenta tão rapidamente à medida que o texto progride dos “mortais” para as “sombas”, encerrando subitamente em devastação generalizada, uma não-existência irracional e universal.

Não apenas a performance que Cassandra realiza de seu próprio ritual fúnebre está adiante do tempo, mas também a substância de sua fala não combina com a ordenada moldura religiosa que ela estabeleceu no primeiro verso da passagem (“Quero dizer uma vez mais meu discurso, ou lamento fúnebre”).

Ritual e linguagem são formas importantes por meio das quais a humanidade organiza o caos e encara a incerteza. O ritual fúnebre, em particular, constitui um meio para que os seres humanos tratem da enorme insegurança envolvendo a morte. No contexto dessa passagem, porém, como veremos adiante, a performance ritual aparece profundamente alterada, assim como a linguagem ritual está também invertida. As palavras empregadas são mais terrenas e o estilo é mais tribunalício quando se dirige a um deus nos céus. Paradoxalmente, o vocabulário e o estilo são mais etéreos, mais elevados e mais próximos da linguagem poética e “divina” quando o assunto é a avaliação das alternativas afetando a passagem humana pela terra⁸².

A ênfase que Cassandra emprega no “discurso” é, por sinal, coerente com o efeito desestabilizador do uso da linguagem verbal ao longo da peça⁸³. Personagens de *Agamêmnon* freqüentemente narram os acontecimentos de tempos passados que desencadearam a tragédia: a luta entre Atreus e Tiestes, o seqüestro de Helena, a morte de Ifigênia, a queda de Tróia e a escravização de Cassandra, o desastroso retorno a Argos, o desrespeito de santidade da casa e dos sagrados juramentos matrimoniais.

Por meio do discurso (*rh̄sij*), situações passadas são apresentadas dramaticamente. Quando diversos personagens relembram e descrevem o que aconteceu, eventos do passado

⁸² Na perspectiva da tragédia grega como um todo, Vernant (em Vernant e Vidal-Naquet 1981, 10) aponta tensões e ambigüidades na linguagem trágica empregada pelo coro e os protagonistas. De acordo com ele, o coro expressa sentimentos e esperanças da comunidade, em passagens corais que trazem em si a tradição lírica de uma poesia celebrando as virtudes exemplares do herói de tempos antigos. O outro elemento é o personagem individualizado vivido por um ator profissional, que aparece como um herói de uma era há muito transcorrida e cuja linguagem e a métrica dos diálogos, ao contrário, trazem-no para mais próximo do homem contemporâneo e comum.

⁸³ Cf. Goldhill (1991, 1-32).

são, por meio de suas palavras, “representados” no palco. O futuro, pelas profecias de Cassandra, é também agora mostrado. A compactação vertiginosa do tempo, contra um pano de fundo de eventos sempre se espalhando ao longo de sucessivas gerações, ameaça uma forma crucial de organização do mundo – a noção de uma seqüência de eventos ordenada, racional, sucessiva.

O canto de Cassandra é um adeus à vida, um lamento como parte de seu próprio ritual fúnebre. Ela começa-o como uma prece à última luz do Sol (1323-4 *hē ibū d'p̄peukomai/ proj ūstaton f̄w̄j*), referindo-se à última vez que ela vê aquele brilho. Ligado a Apolo⁸⁴, Hélios é invocado em maldições como um deus que vê e ouve tudo⁸⁵. A prece de Cassandra também é por vingança. “Reza” e “vingança” são termos que já trazem em si um sentido de antecipação do futuro. Em *Agamêmnon*, palavras (*r̄hsij*) parecem ineficazes para dar um sentido ao mundo. As palavras de Cassandra, especialmente, descrevem eventos reais do futuro. Mas, como resultado de punição imposta por Apolo, não são percebidas ou compreendidas. Agora, elas são impotentes, mas demandam mais vingança, a continuidade do ciclo de morte e retribuição:

touj ēnouj timaotoij
ēxqrouj faneisi despotw̄n tihein īsa
doul hj qanoushj, eum̄rouj xeirw̄matoj (1324-26)

“[Rezo que,] em nome de meu mestre e de mim mesma, uma escrava morta com golpe tão leve, meus inimigos paguem para aqueles que devem aparecer para obter vingança.”

⁸⁴ Burkert (1985, 335-36) refere-se ao culto comum de Apolo e Hélios. Os fragmentos 82-84 de *Bassarai*, de Ésquilo, mostram a punição a Orfeu por revelar que Hélios e Apolo eram um único deus, o maior de todos.

⁸⁵ Veja Sófocles *Édipo em Colono* 869, *Electra* 824-26.

À intensidade criada pelo ressurgimento de situações que se recusam a ser enterradas no passado, a cena acrescenta a certeza do terror que aguarda no futuro bem próximo. Isso aponta para o embrião da retaliação que crescerá com uma rodada adicional de derramamento de sangue.

Cassandra experimenta complexas transições da vida para a morte. Ela chega (781) diante do palácio de Argos numa carruagem com Agamêmnon, uma cena que tem sido considerada como sugestiva de uma noiva sendo recebida à porta de sua nova casa⁸⁶. Toda noiva, de certo modo, “morre” durante o casamento porque abandona sua vida prévia e está prestes a começar uma nova, em outra casa. Isolada de família e amigos, Cassandra está adentrando uma casa estranha numa cidade estrangeira. Ela também sabe que vai para a morte. E está na iminência de morrer na companhia de Agamêmnon, o que pode ser considerado também como uma forma precária de limiar matrimonial.

A transição de Cassandra para a morte ocorre antes de que ela tenha tido a chance de viver adequadamente o casamento, outra transição crucial. Tais falências são com frequência examinadas pela tragédia. Muitas vezes a morte é imaginada como uma forma de casamento, especialmente com o deus Hades⁸⁷. Cassandra aproxima-se da porta do palácio como uma noiva fúnebre. Ela não apenas antecipa, mas experimenta nela mesma, e testemunha em outros, um número de transições convergentes, mortes e casamentos. Essas transições dão sentidos cumulativos e conflituosos para um mesmo evento, no qual a morte ritual torna-se – e interage com – casamento ritual. A ambigüidade da transição para o matrimônio⁸⁸ é reforçada pelo fato de que o casamento fictício de Cassandra coincide com sua morte real. O ritual de casamento normal comumente combina a morte fictícia (da moça) com seu

⁸⁶ Seaford, 1987, 128. Veja também Ian Jenkins, no *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 30 (1983, 137-45): “A posição de Clitemnestra na porta da casa é aquela ocupada pela mãe do noivo nas ilustrações de preparação para o matrimônio.”

⁸⁷ Seaford (1987, 106), e bibliografia na n.6 daquele artigo.

⁸⁸ Op. cit, 106-8.

casamento real. Em contraste, a passagem de Cassandra é dominada pela inversão do ritual e por sua ansiedade diante de seu esperado fracasso para completar o casamento. Aquilo que deveria ser apenas fictício no casamento real (a “morte” da noiva) é real. Aquilo que deveria ser real (o casamento da noiva) é apenas imaginado. A transição natural para a morte ultrapassa e bloqueia a transição que deveria ser operada pela cultura, o casamento.

O lamento ritual de Cassandra (*qrhnon*) é não apenas dirigido às suas duas transições para a morte, mas é também uma lamentação pela morte de Agamêmnon. Ela pede vingança “em nome de meu mestre e de mim mesma.” Roga por retribuição ao assassinato de Agamêmnon, embora o rei seja responsável pela morte de seus parentes, a destruição de seu reino e por sua escravização. Além de um apelo de escrava pelo mestre, Cassandra também parece estar fazendo uma súplica em nome de um amante ou futuro “marido”. A soleira que está a ponto de cruzar conduz a um local que pode ser considerado como uma mistura grotesca de tumba e câmara nupcial⁸⁹. Ela aparecerá morta no final, seu corpo próximo ao de Agamêmnon, seus sangues misturados. A cena é então uma poderosa composição de lamentos rituais para diferentes mortes, casamentos, transições e apelos por vingança. Neste ponto, Cassandra está na interseção dessas áreas.

Da cena de abertura em diante, *Agamêmnon*, de Ésquilo, apóia-se intensamente em oposições entre idéias relacionadas à luz e à escuridão⁹⁰. Também em nossa passagem, embora o texto seja dúbio, a alternância aparece, quando Cassandra reza à “última luz do Sol” e refere-se à “sombra” que “pode alegrar” (1327-28 *eu)tuxounta mev skia/tij ah tekyeien*) a pessoa afortunada. O prazer propiciado pelos sucessos é como uma sombra. A alegria da

⁸⁹ Uma comparação pertinente poderia referir-se a *Ifigênia em Aulis*. A relação entre o casamento dela e a morte como vítima sacrificial para o exército é ainda mais claramente encenada. Como Cassandra, ela está ciente de seu sacrifício, e, para encarar a morte, veste-se como noiva. Seaford (1987, 120) refere-se à “unidade de opostos que associa a destruição do corpo com a primeira união física do casal. Particularmente relevante aqui é a morte de Haimon sobre o corpo de Antígona, enforcada (S. *Ant.* 1237-41).”

⁹⁰ Veja por ex. 468-76, 494-97, 505, 513, 523 seqs. 580, 637 seq., 681 seq..

fortuna é enganosa, abstrata, afastada da realidade⁹¹, como as sombras que artistas gregos aplicavam às pinturas para produzir a impressão de relevo sólido numa superfície lisa⁹². Mas mesmo essa impressão ilusória pode se desfazer. Quando o homem encara a adversidade (1329 *ei) del dustuxoi*), “uma esponja molhada, com golpes, estraga a figura” (1328-29 *bol ai j ugrw/sswn spoggoj w/ esen grafhh*).

Enquanto a trilogia de Ésquilo parece mover-se da invisibilidade para a visibilidade, de uma predominância da escuridão para a prevalência da luz, as imagens dessa passagem particular progridem inversamente, da última luz do Sol para as áreas cinzentas e negras que produzem sombras e, finalmente, para a destruição de toda a figura. Alegria pode ser facilmente apagada, terminando em completa inexistência. Numa moldura de arte e ritual (“discurso”, “figura”, “lamento ritual”), Cassandra exhibe sua ansiedade em diversos níveis, inclusive na falência da linguagem para fornecer um senso de ordem ao tumulto cósmico.

O processo expõe a situação emocional trágica mais dolorosa. A ruína ou inversão do ritual, da linguagem verbal e da representação visual nessa passagem do *Agamêmnon* serve como índice extremo e concentrado do mundo desordenado. Na tragédia, com seus reis, rainhas e heróis, confusão em torno da linguagem e da performance adequada dos rituais ajuda a criar uma poderosa sensação de desordem iminente. Essa desorganização aumenta também a sensação de que o caos é o resultado de grandes questões não resolvidas, em áreas envolvendo política, religião, decisões familiares e éticas.

Erros do passado e morte (de familiares inclusive), como resultado de desejo, ganância e guerras frequentemente retornam ao foco no presente e demandam vingança. Tensões previamente contidas e dispersas de repente transbordam e convergem no drama. Em geral, existe o sentimento da iminência da morte, e o prospecto do derramamento de sangue é

⁹¹ O caráter abstrato da aparência em oposição ao da existência é tema recorrente do repertório de imagens da *Oréstia*, como argumenta Goldhill (1986, 18-9).

⁹² Thomson 1966, 101.

difundido, penetrante. As palavras de Cassandra nos fazem sentir, antes da hora, a sensação do golpe cortante (1326 *doul hj qanoušhj, euḡmarouḡ xeirwḡmatoj*) em seu corpo frágil⁹³.

O efeito dessa passagem deriva também do inter-relacionamento de códigos rituais e lingüísticos. As palavras de Cassandra não comunicam, mas impõem engano e descrença. Seu lamento ritual conduz não à harmonia com os deuses, mas expressam um pedido de vingança seguido por uma afirmação final de brusco descrédito em qualquer sentido para a vida. O momento da morte é comparado ao apressado e descuidado apagar de um desenho, o fim da vida é feito equivalente à extinção da linguagem visual. Estamos então na interseção de três colapsos: do ritual, da linguagem verbal, da representação visual.

Esses códigos, expressão de harmonias entre esferas divina e humana e entre o homem e seu mundo, estão em crise combinada. A tragédia tende a ser mais expressiva quando trata dessa crise⁹⁴. Justaposta ao ritual, a tragédia enfatiza não o processo ordeiro de transição de um estágio da vida para outro, mas a marginalidade, o estar entre estados do que a travessia de Cassandra dá vívida expressão.

No último verso da passagem, Cassandra refere-se aos “golpes” (*bol aiḡ*) que arruínam a figura (*wḡ esen grafhḡ*). A ênfase nos golpes da fortuna, e também nos golpes da faca que fazem a particularidade de um ser sumir na indiferenciação do paradoxo (e.g. o ritual fúnebre incapaz de interpelar o divino), ambigüidade (da linguagem trágica e seu significado) e fusão (da representação visual ruindo, como uma vida). Nesse ponto, não se pode distinguir entre linguagem e ritual (ambos poderosos instrumentos para a construção de humanidade), de sua inversão e de seu fracasso. Pois todos se acumulam, estando prestes a resultar em bestialidade.

⁹³ Veja especialmente v. 1149, em que Cassandra diz: *eḡmoi delimḡnei sxḡsḡmoj aḡfhkei dori!* (“Mas a mim espera o corte com a faca sacrificial de duplo corte”).

⁹⁴ Segal (1986, 73-4), embora questionavelmente usando a era arcaica como paradigma negativo, argumenta que, ao contrário de culturas mais estáticas, os gregos do período clássico eram capazes de incorporar em seus sistemas narrativos um ambíguo potencial de negação da lógica desses mesmos sistemas: “It is one of the most remarkable qualities of the magatext of the mythical narratives that it could expand to assimilate its own negations and reversals.”

Longino relaciona o efeito do sublime com um tipo de elevação, associada principalmente a emoção intensa e com a um sentido de grandes idéias morais submetidas a questionamento. A partir dos exemplos que cita em sua obra, o sublime longiniano pode ser abordado eficazmente num contexto que envolva perturbações de linguagem e do ritual, no qual são relevantes a presença e a interação de certas características. Dentre elas, o conhecimento ou a previsão da morte violenta (que freqüentemente pode apresentar componentes ambigüamente erotizados), com o conseqüente contato ou a perspectiva da aproximação com o sangue, uma situação de isolamento e transição, e uma sensação de ausência de temporalidade. Também por causa disso, essas passagens sublimes estão geralmente envolvidas por uma atmosfera ritualística ou pela própria performance ritual. Mas tanto a linguagem de certos trechos como o ritual parecem falhar no exercício de sua função de mediação. Essa falência é incorporada pela tragédia como um sinal do colapso do universo interno à peça.

Nessa passagem, Cassandra partilha importantes características comuns com Antígona (veja adiante). Ambas estão isoladas, e sabem que estão na iminência da morte violenta. Ambas relacionam-se com a racionalidade e a ordem natural do tempo. Sabedora dos segredos do futuro, Cassandra pode ser vista como enviada daquele tempo ao presente, invertendo a ordeira sucessão das ações. Antígona fala em nome de um passado pré-literário desprovido de tempo, cujas leis eternas e imutáveis emanam diretamente dos deuses. Ambas proferem demandas poderosas por vingança diante de tratamento injusto recebido por figuras mais poderosas, além de questionar a linguagem e seus usos.

Sacrifício ritual e comunhão pelo sangue no escudo é o foco da passagem escolhida por Longino no *Sete Contra Tebas*. Os sete fazem seu juramento envoltos na ansiedade criada pela aproximação do combate e da morte. Da mesma forma, a “força negra” do Ájax sofocliano esguicha enquanto seu corpo é erguido e desfila no palco. Como veremos no

próximo trecho, algo em sua natureza parece reagir contra essa transição à morte e sua transformação em objeto de culto pela cidade.

3.3. *Ájax (1408-17)*

TEUKROZ

pai= suldelpatroj g)) oson isxubij,
fil othti qigwh pl euraĵ suh eĵmoi
talsd ɛpikoufiz) eĵi gar qermail
suriggeĵ aĥw fuswsi mel an
mehoj. a) l) aĵe paj, fil oj oĵtij aĥhr
fhsi/pareinai, sousqw, batw,
t%el) aĥdrilponw# t%=paht) aĵaq%=
kouĵeni/pw l %bni qnhtw#.
[Ai]antoĵ, oĵ ĥĥ, tote fwnw=]

Teucro

“E você também, criança, com a força que tiveres, ajude-me ternamente a levantar o corpo; pois os canais ainda quentes esguicham a força negra de seu espírito. Venha todo presente que se diz seu amigo; comece, mexa-se, força por este homem do maior valor. Não houve jamais alguém melhor (do que *Ájax*, enquanto ele vivia, penso).”

Ao final da peça, o corpo de *Ájax* é preparado ritualisticamente, elevado e carregado para fora do palco. Primeiro, Teucro, o irmão de *Ájax*, dirige-se a Eurisaco, o filho do herói. Teucro também convoca “todos que se dizem amigos” de *Ájax* para trabalhar “por esse homem que era excelente em tudo”. Trata-se de uma conclamação para um rito fúnebre, e parece também ser a primeira celebração de um culto ao herói morto, culto que será

incorporado aos costumes da pólis. Em contraste, e como uma resposta à sua história de isolamento, delírio e ódio aos comandantes gregos, é também o momento da sua completa restituição à dignidade e à pureza ritual⁹⁵.

Por causa do suicídio do herói no verso 865, a segunda metade da peça exibe um mundo comparativamente esvaziado de grandeza. Muito do que era excessivo está agora morto. Os personagens remanescentes são pequenos, em contraste. A situação também serve à preparação para uma mudança culminante, um clímax.

O personagem colossal de Ajax está prestes a impor um domínio tão amplo que permanece após a morte. Nesses nove versos, a “platéia” sobre o palco (formada por coro, personagens menores e acompanhantes) e fora dele, no teatro, vai testemunhar e encenar o último e mais espetacular retorno da grandeza.

O enorme corpo do herói é erguido⁹⁶ por Teucro, Eurisaco e provavelmente pelo coro de marinheiros salaminos⁹⁷. Isso estimula um sentimento de exaltação majestosa⁹⁸ como parte da conclusão de um ritual que encerra a história de vida de um guerreiro peculiar, mas que também congrega em si forças conflituosas. Enquanto o corpo sangrento de Ajax é objeto de

⁹⁵ Cf. Easterling (1993, 9): “Os anapestos finais (1402-20) consistem das instruções de Teucro para seus auxiliares não nomeados, coro de extras, talvez ambos, para preparar o funeral de seu irmão, e a peça termina assim, com uma procissão que demonstra que as devidas honras públicas serão prestada a Ajax”. (T. do A.)

⁹⁶ Seale (1982, 173) afirma que os movimentos de palco precisos comportam muitas possibilidades. Seja quais forem, o coro certamente esperaria de forma a participar na procissão de saída, criando uma impressão de unidade. Cf. também Garvie (1998, 249-50) e Webster (1935, 120). Easterling (1993, 14) visualiza um papel para Odisseu, limitado porém amistoso: “Odisseu deixa o palco em 1401, mas não há nada que indique que ele e um número não-especificado de soldados deixarão de agir como Teucro sugere quando a hora chegar.” Cf. Também Kamerbeek (1953, 259) e Winnington-Ingram (1980, 72) que discorda: “É certo que Odisseu deva sair de cena após a procissão final, deixando o Ajax morto com Teucro e o coro, com sua mulher e filho. Odisseu não pertence.”

⁹⁷ A elevação do corpo havia sido um tema para Ajax numa passagem anterior (827-30), quando ele se dirige ao coro: “Envia algum mensageiro, rogo-lhe, com as más notícias para Teucro, de modo que ele possa ser o primeiro a erguer-me quando eu tiver caído sobre essa espada agora impregnada, e que eu não possa ser antes dele visto por qualquer dos meus inimigos e descartado como carniça para aves e cães.” Easterling (1993, 10) entende a elevação do corpo como o “ápice dramático dos relevantes temas levantados pela peça, o que ilustra a maneira pela qual ação ritual pode intensificar o significado verbal do texto.”

⁹⁸ A platéia ateniense seria provavelmente tocada pela importância da cena, também em função daquilo que é continuamente anunciado e debatido durante a peça, da qual esse é o desfile final, e também pelo efeito da acumulação dos temas em discussão. Os atenienses estão, em suma, a ponto de testemunhar o sepultamento contraditório do “último dos heróis”, como afirma B.M.W. Knox.

ritual fúnebre, a platéia assiste ao que parece ser uma conciliação final amalgamando sob uma cerimônia religiosa pública a tensão entre forças caóticas que dominaram a peça. Um sepultamento unificador substitui um período de rejeição individual violenta, extensa e isolada da hierarquia e da comunidade. Estamos a ponto de testemunhar, com a procissão que deixa o palco, o desenvolvimento de uma unidade nova, mais civilizada do que a existente até agora, a qual incorpora e apropria a força do herói indomado à sua galeria de ícones públicos⁹⁹.

Na cena anterior, Odisseus convenceu Agamêmnon a permitir o enterro de Ajax. Então, para Teucro, Odisseus anuncia que não é mais um inimigo, mas um amigo que deseja “juntar-se a ele para enterrar este homem morto, participar nos trabalhos e não omitir nenhum procedimento que os mortais devem realizar para os homens mais nobres” (1378-80).

Teucro aceita a participação de Odisseu e o elogia “embora para este homem você tenha sido o mais odioso dos argivos.” Os sinais dessa conciliação são contraditórios. Odisseu não é autorizado a tocar o corpo, ou a ajudar a carregá-lo para a cova ou a participar das libações. Ele pode ser um espectador dos ritos, mas não um participante íntimo¹⁰⁰. Se Odisseu tocasse o corpo, isso poderia ser inadequado e molestar o espírito. A ira de Ajax é mostrada como se continuasse no outro mundo. Teucro assume um “papel ritual ativo”, um líder “que representa o enterro de Ajax pela pura força de sua declaração”¹⁰¹. Odisseu, ao que parece, decide retirar-se amistosamente antes do início dos procedimentos¹⁰².

⁹⁹ Segal (1981, 151): “O ritual funerário ao final supõe uma comunidade que pode englobar e afirmar o heroísmo solitário de Ajax, tanto como o metódico “contexto” ritual da performance trágica pode englobar e emoldurar os sofrimentos e negações que contém. Entretanto, mesmo como um cadáver, Ajax parece desafiar a estrutura com a grandeza de sua morte. O manto da delicada Tecmessa envolveu e ocultou o corpo horriavelmente mutilado do rejeitado de espírito cru (894-99, 915).”

¹⁰⁰ 1396 seqs.

¹⁰¹ Henrichs 1993, 173.

¹⁰² Garvie (1998, 250): “Ficamos conscientes de que Agamêmnon e Menelaus não assistirão ao funeral e que o papel de Odisseu será limitado.” Cf. Easterling (1993-14): [Odisseu sem dúvida sai, mas] “não há nada a indicar que ele e um número não-especificado de soldados não farão o que Teucro sugere [1396 seq.] e testemunhará o funeral quando a hora chegar.”

Eurisaco, ao contrário, é encorajado a tocar o corpo de Ájax. Se a passagem é vista como a inauguração de um culto, ele é o primeiro entre poucos que têm permissão para serem iniciados nele. Nesse caso, simultaneamente, laços familiares parecem ser renovados, bem como aqueles entre Ájax e o mundo exterior. Ájax, que tinha invocado a vingança das Fúrias eternas contra os Atridas, agora parece no auge de seu estado-limite, como Teucro recorda na passagem:

eṭi gar qermail

suriggej aḥw fuswsi mel an

*mehoj*¹⁰³.

Os canais do corpo de Ájax ainda estão quentes; o sangue negro continua vertendo¹⁰⁴. Parecemos testemunhar as tensões extremas do mito na tentativa de ser controlado pelos processos normais da natureza. Ele interfere com o ritual “normal”¹⁰⁵. A substância orgulhosa e apaixonada do herói recusa-se a ceder mesmo após a morte¹⁰⁶. O corpo de Ájax continua expelindo sangue, como sinal de vida, ao passo que seu cadáver é preparado para ser enterrado numa tumba, e assim transformado em culto e imortalidade.

Garvie (op. cit., 251) não vê conexão lógica aqui: “É difícil ver por que o fato de que Ájax está ainda sangrando fornece uma razão (*gar*) para a elevação do corpo.” Mas, se Teucro está comandando a cena, distribuindo papéis e dirigindo a montagem de um ritual no palco, faz todo sentido determinar o erguimento do corpo *porque* Ájax está ainda sangrando. O efeito dramático seria muito maior.

¹⁰⁴ Jebb (1896, 209) duvida desse brotar de sangue: “Como Ájax deve estar agora morto por cerca de uma hora, a descrição parece impossível.” Dawe (1973, 174) argumenta que a linguagem usada é tão vigorosa... que podemos suspeitar que o autor de fato acreditava que o sangue poderia fluir em quantidade depois da morte. Poderia tal crença ocupar Sófocles, que tinha testemunhado combates no campo de batalha?” Garvie (op. Cit., 250) é ainda mais desconfiado: “Seja quem tenha escrito isso, Sófocles ou um interpolador, ignora a improbabilidade de que Ájax esteja derramando sangue tanto tempo após a morte.”

¹⁰⁵ Segal (1981: 140, 142) afirma que “sangue, não água, lavará a sua mancha.”

¹⁰⁶ Segal (op. cit., 144): “Mesmo aqui, entretanto, Ájax mantém-se em contato com a selvagem imensidão de sua paixão. Somos forçados a recordar o suicídio... A ‘força negra’, *melan menos*, de seu sangue evoca tanto a violência da ação como a violência da emoção, *menos*, que a impeliu. Esses *syrinxes* (canais) de suas feridas trazem de volta o deus da dimensão selvagem que o coro envolveu em sua descabida alegria diante da ostensiva “purificação” do herói (693 seqs.).” Nesse momento, quando Ájax parece desistir de seu intuito suicida, o coro tranqüiliza-se, pois “nada parece estar além do alcance da linguagem (ou crença).”

A referência aos “canais” que “esguicham a força negra do seu espírito” (*mel an mehoj*) usa imagens conectadas com escuridão e morte. Alude também às profundezas do submundo onde Ájax vai estar, mas também é uma manifestação poderosa de sua natureza interna e permanente. É também a antecipação da ligação com as trevas, da proximidade com forças ctônicas como Tanatos e as Fúrias. Essa força negra que claramente jorra para cima pode ser manifestação de forte energia erótica¹⁰⁷, particularmente significativa num ritual de morte. A presença implícita de termos opostos alusivos a Eros e Tanatos é especialmente relevante no contexto de um ritual voltado para liberar e controlar significados sociais e psicológicos, numa cerimônia religiosa transformada para criar impacto no palco.

Como se viu acima, o sangramento insistente e incomum tem intrigado alguns críticos. Em minha opinião, o sangue é especialmente significativo como catalisador dramático e ritual, uma manifestação no mundo físico da singularidade de Ájax, um evento que marca o clímax da peça. Sófocles enfatiza a visão de que há vida após a morte, o que é crucial no culto do herói. Isso destaca Ájax dos mortos comuns e caracteriza seu status de objeto de culto¹⁰⁸.

O sangue de Ájax também tem atributos especiais. É uma “força negra” expelida no momento em que sua história de anarquia individualista está para ser apropriada pelo oposto: uma hierarquia mais desenvolvida e centralizada, mais próxima da expressão de uma pólis mais unida¹⁰⁹. A platéia encara as contradições mostradas pela assimilação da revolta (presente no mito de Ájax) às formas criadas para restringir agressão e oposição (situações encenadas e contidas pelo ritual)¹¹⁰.

Contra esse pano de fundo de ordenação violenta, o derramamento do sangue de Ájax contribui decisivamente para uma sensação de tensa grandiosidade que é essencial para o

¹⁰⁷ Arquíloco, no fragmento 196A, provavelmente refere-se a [*l euk*]on mehoj, “força branca” como uma imagem para esperma, como em Dioscorides (A.P. 5.55).

¹⁰⁸ Ver Henrichs (1993, 175).

¹⁰⁹ Ver Segal (1981, 142): “Ele [Ájax] rejeitou a sociedade que o heroificará; ele colocou-se de fora das formas rituais e sociais que poderiam fornecer algum paliativo para sua morte.”

¹¹⁰ Seaford 1994, 60-2.

efeito sublime. Nisso pode-se testemunhar uma ambigüidade dos cultos aos heróis. Uma manifestação do poder heróico refere-se à reação primordial do próprio herói contra a perspectiva de um culto ordenado. O sangue jorra. Decorrido algum tempo após sua morte, os poderes sobrenaturais de Ajax estão no máximo. O herói reage contra a inelutável experiência da morte. Muitas forças convergem para articular seu poder, que se apóia e se expressa nas diversas maneiras pelas quais ele reage ou se submete à mudança.

Quanto a Eurisaco, o contato físico ritual com o corpo e o sangue do seu pai parece propiciar uma nova conexão. Como Ajax, ele também experimenta um estado de transição, uma iniciação que pode ser entendida como uma forma de morte, a morte do jovem projetada na morte de seu pai, o ensaio de sua passagem para a maturidade¹¹¹. A complexa passagem de Ajax ao mundo inferior é entrelaçada e espelhada pela transição do filho para um estado novo e mais desenvolvido. Ele (cujo nome, Eurisaco, significa “escudo largo”) está prestes a herdar o escudo de Ajax marcando uma importante transição para a maturidade e também um contraste: se os Atridas não consideram Ajax adequado para receber o escudo de Aquiles, desencadeando sua ira, Eurisaco agora terá o escudo de Ajax e suas qualidades de coragem e honra. Transição e continuidade foram negadas a Ajax antes. Agora, seu legado é transferido a Eurisaco¹¹². Mas essa mudança não é simples nem clara. Muitas questões permanecem. A cólera de Ajax persistirá ao longo da maturidade de Eurisaco? O sacrifício e o funeral permitido de Ajax implicitamente implicam a fundação de culto público ao herói, reverenciado por toda a comunidade. Será isso suficiente para encerrar o conflito e restabelecer a harmonia? Eurisaco será como Ajax, o pai herói associado aos valores de clãs

¹¹¹ Jebb (1986, xxx): “Era costume que os efebos atenienses tomassem parte na celebração anual da *Aianteia*, em Salamina.” Ver *Corpus Inscriptionum Graecarum* 108, 232.

¹¹² Vale notar que Eurisaco herda uma arma defensiva, enquanto Ajax será enterrado com o restante de seu armamento (527seq.).

em competição, ou ele é um personagem em “evolução”, mais próximo de Ajax, o herói público¹¹³?

A renovação de laços familiares e a encenação da continuidade de sua cólera particular são simultaneamente conectadas com a criação de um rito mais coletivo que ultrapassa o âmbito familiar e tem o herói injustiçado em seu fulcro¹¹⁴. A submissão de Eurisaco a vínculos familiares é selada pelo contato com o corpo sangrento de seu pai, e isso também pode ser visto como indicativo de alguma seqüência ao legado paterno de fúria.

Mas representa também o estabelecimento de uma nova instituição, que vai além dos limites familiares e celebra um novo status quo. Morto, o inimigo da pólis transforma-se em seu herói protetor. Seu isolamento consagra a unidade. A invocação de Teucro transborda os limites de uma cerimônia privada: “Venham todos que se dizem amigos...”. A exortação, na cena conclusiva, é obviamente estendida à platéia ateniense, comovida pelo impacto da movimentação dos atores, pelo cadáver elevado, o sangue negro que jorra e pinga, e pelo desfile que culmina uma peça dominada por efeitos teatrais, pontuando as tensões submersas de valores concorrentes postos em questão¹¹⁵.

¹¹³ Dirigindo-se a um criado que lhe traz Eurisaco (vv. 545 seq.), Ajax manda erguê-lo no palco e exorta à transição do filho (“se for legítimo e herdeiro das condutas do pai”) para um estado novo e mais agressivo: “*αἶψά μ' αὐτίκ' ἴθι μοι αὐτὸν ἐκ νόμοις πατρὸς δεῖ-πῶν ὀδάνειν καὶ βόμοιους αἶψαί φῦσιν*” (“Precisa imediatamente ser treinado como um jovem cavalo à moda selvagem de seu pai, ser moldado à sua natureza”).

¹¹⁴ Seaford 1994, 401.

¹¹⁵ Goldhill 1990, 124 seqs.

3.4. *Antígona* (450-70)

ANTIGONH

ou)gar ti/moi Zeuf hñ o(khrucáj table,
 ou)h(cuhoikoj twñ kaitw qewñ Dikh
 toiou sd)eh a)qrwpoisin wñisen nomouj :
 ou)del sqehein tosouñon %pmhn talsal
 khrugmaq) wñst)a)grapta ka)ñfal h-qewñ
 nomima duhasqai qnhtoh o)h q)uperdramein.
 ou)gar ti nuñ ge ka)qej , a) l)a)pi/pote
 zv=tauñta, kou)deij oi)ñen e)ç o)tu)Fahh.
 toutwn e)gw louk e)ñel l on, a)droj ou)denoj
 froh)ma dei)ñas) eh qe)isi thh dikhn
 dw)sein. qanoume)h gar e)çvdh, ti/d)u)
 kei)mhl sulprouk)h)ucáj : ei)del tou=xrohou
 pro)qen qanou)mai, kerdoj au)ñt)e)gw l e)gw.
 o)ñtij gar eh pol l o)isin, wñ e)gw/ kakoi)ñ
 z)ñ pw)ñ o)ñ bu)kil katqanwh kerdoj fe)rei ;
 ou)twj e)ñoige tou)de tou=mo)rou tuxein
 par)u)ñeh a)ñ goj : a) l)a)ñ, ei) toh e)ç e)ñh)
 mh)troj qano)ht)a)ñapton)ñxunan ku)ej
 kei)hoij a)ñ h)ñ goun: to)ide d)u)k a)ñ gu)homai.
 so)ild)ei) dokw=nuñ mw)ña drwsa tugxa)hein,
 sxedoh ti mw)ñ % mw)ri)ñ o)ñl iska)hw.

Antígona

“Pois não foi Zeus quem fez essas suas proclamações contra mim; nem a Justiça, que vive entre os deuses abaixo, estabeleceu tais leis para a humanidade. Não penso que seus decretos tinham tanta força que você, um mortal, pudesse ultrapassar as leis não escritas e infalíveis dos deuses. Pois não são de hoje ou ontem, elas vivem para sempre, e nenhum homem sabe quando foram primeiro editadas. Não queria, por medo de algum desígnio humano, pagar as penalidades divinas por [quebrar] essas leis. Pois sabia muito bem que vou morrer (e como não poderia), mesmo sem seu decreto; e, se morrer antes de minha hora, considero isso um ganho. Pois como pode alguém que vive com muitos problemas, como eu, não lucrar com a morte? Então, para mim, encarar esse destino é sofrer uma dor que não se percebe. Mas se o filho de minha mãe, morto e não enterrado, fosse alimento de cães, eu sentiria aflição e vergonha. Por isso, não estou aflita. Mas se ao agir assim pareço louca para você, deve ser dito que incorro em loucura aos olhos de um louco.”

O trecho acima, que gira em torno de mais um funeral problemático, é proferido no primeiro encontro entre Antígona, filha de Édipo, com Creonte, agora governante de Tebas, depois que ela decidiu desobedecer abertamente a proibição do rei e começou o ritual de enterro do corpo do irmão Polinices. Creonte divulgou um decreto determinando que Polinices não deveria receber um funeral. O corpo deveria ser deixado exposto para apodrecer e ser consumido por aves e cães. Polinices foi declarado traidor porque, desejoso de ocupar o trono de Tebas, atacou a cidade com um exército de guerreiros de Argos. O rei Creonte decretou que a desobediência a suas ordens seria punida com morte por apedrejamento.

Essa célebre passagem da tragédia grega tem sido descrita ao longo dos séculos como um exemplo de desobediência e rebelião contra a tirania. Antígona contesta o decreto político de Creonte com sua fé religiosa que vem desde tempos imemoriais. Ela subverte o conceito de ordem na polis, enquanto questiona a base da autoridade do governante. Antígona realiza um

ataque direto às ações de Creonte (453/4 *talsal khruḡmaq'*, “suas ordens”) como governante, expresso de uma maneira pessoal e desrespeitosa. O confronto é agravado poeticamente pelo jogo de planos em oposição: humano e divino, dor e lucro, eu e você (453 *talsal*/461 *su*/469 *soi*/vs 450 *moi*, 458, 462, 463 *ejw*!, 465 *ejhoige*, 466 *ejhḡ*)¹¹⁶.

A peça tem conexões com a situação de Atenas no quinto século. A possibilidade de *stasis* (guerra civil) na forma de uma contra-revolução oligárquica ou de um golpe tirânico parece ter sido preocupação constante dos atenienses¹¹⁷. Creonte, por sinal, identifica-se e é designado como *tyrannos* ao longo da peça. Platão¹¹⁸ escreveu que tiranos eram infieis, invejosos, injustos, incrédulos e sem amigos.

A passagem refere-se a uma tensão entre o indivíduo poderoso e as leis eternas dos deuses (453-5 *ouptel sqehein tosou#on %pḡmhn talsalkhruḡmaq) wḡst) aḡrapta kaḡfal h=qew# nomima duhasqai qnhtoh oḡq ḡperdramei#* “Não achava que seus decretos tivessem força a ponto de superar as leis não-escritas e infalíveis dos deuses”). Com sua lei proibindo o enterro, Creonte obstrui a performance de um costume religioso crucial. Enquanto intervém na ordem ritual, o governante alega que age assim como forma de manter a ordem política.

Antígona recusa-se a aceitar o bloqueio à realização dos ritos. Desafia o poder do governante e divide a família real (Creonte é irmão de Jocasta, mãe de Antígona). Resiste à autoridade do agente poderoso confrontando-o com leis eternas, emanadas dos deuses.

Antígona e essa passagem em particular podem ser vistas como o sinal de tensões em torno da construção da idéia de indivíduo, agora mais distanciado e diferenciado da instância divina. Nesse sentido, Creonte é um governante de uma ordem mais temporal, o qual pode ser expressivo da exacerbação da noção de indivíduo autônomo, alheio às restrições estabelecidas por leis e costumes antigos e não-escritos.

¹¹⁶ Griffith, 1999, 200.

¹¹⁷ Griffith 1999, 3. Mas cf. Knox (1957, 58) para uma visão diversa.

¹¹⁸ *República* 9.580a.

Antígona contrapõe a essa ordem sua própria visão dos valores permanentes, ou seja, as leis divinas não-escritas (*abrupta nomima*). Esses valores vêm do passado distante, provavelmente desde antes da existência da escrita e são permanentes (456/7 *ou) gal ti nu# ge ka#qej, a) l) a#i/pote zv=tau#ta* “Pois elas não são de hoje nem de ontem, mas vivem para sempre”). Comparados a essas normas, os novos decretos de Creonte são heréticos. Antígona une devoção e tradição, e mostra-se otimista quanto a seu futuro no outro mundo. Acredita ser agente de uma ordem eterna, e assim ela não vai “pagar as penalidades divinas por [quebrar] essas leis”.

É assim que Antígona isola-se da sociedade (ela é “sem cidade”, *a#ol ij*¹¹⁹) e de seus medos¹²⁰. Ameaçada de morte, não lamenta nem suplica pela vida. Ao contrário, devolve a Creonte a previsão de condenação iminente. Ao fazê-lo, questiona os limites do que era e é aceitável em relação à vida e à morte (461/2 *ei) del tou=xrohau pro#qen qanoumai, ketdoj au#t J egw* “E se morrer antes de minha hora, considero isso um ganho”).

O uso do termo *ketdoj* (“ganho”, “lucro”) aqui - e também no verso 464 - seria provavelmente percebido como uma alternativa explícita às outras seis referências à mesma palavra usadas por Creonte ao longo da peça¹²¹. Uma vez que os lucros ocupam lugar privilegiado entre os valores de Creonte, Antígona aplica seu próprio sentido à palavra. Creonte critica os que buscam lucro pessoal enquanto desobedecem à lei. Antígona diz que morrendo submissa à fé, em lugar de viver em heresia, será “lucrar” no sentido correto. Isso ajuda a criar a sensação de que estamos no meio de um debate sobre o quê e quem estabelece as condições segundo as quais alguém pode levar a melhor. A existência desse debate na peça também chama a atenção para tensões potenciais em torno da noção de ganho em relação à

¹¹⁹ v. 370.

¹²⁰ Confira as palavras do guarda em 439-40

¹²¹ vv. 222, 310, 312, 326, 1047, 1061.

observância de leis, costumes e crenças religiosas em rápida mudança¹²² na Atenas democrática do quinto século¹²³. A *Antígona* de Sófocles extrai muito de sua força da sensação de que aspectos morais muito importantes estão em disputa. Isso envolve desforra e aviltamento dos inimigos, a autoridade do governo para controlar obrigações familiares e rituais e os fundamentos que informam uma hierarquia entre bem e mal.

Ao considerar a condenação à morte como um ganho, Antígona inverte a esperada relação causal entre crime e castigo. Desafia a lógica judicial que Creonte repetidamente tenta afirmar ao longo da peça. Não há meio de intimidação quando o condenado encara a penalidade como lucro. Isso desafia a própria base da justiça de Creonte.

O fato de que ela recebe com agrado, a sua obediência aos “deuses abaixo” e a sua falta de “medo de algum desígnio humano” (458-9 *ahdroj ouþenoj/ frohhma deisas*) enfatiza sua conexão com um padrão maior de eventos e também antecipa o problema da ira divina. A disputa de personalidades transforma-se, durante a passagem - com a ligação de Antígona a suas crenças, seu destemor e seu afastamento de ganho imediato -, cada vez mais numa batalha de princípios. Antígona alarga sua fé além de qualquer limite e expressa uma possibilidade transcendente mais ampla diante dos limites da vida mundana.

O tema que assoma insistentemente na parte final da peça já é dominante aqui: o que e quem traz a poluição¹²⁴ para a comunidade? À medida que Antígona expressa sua convicção de que os deuses abaixo têm que ser honrados, o “julgamento” parece mudar de foco para Creonte. O indivíduo poderoso parece ser cada vez mais cercado por um sentimento sombrio

¹²² Para uma análise da passagem à luz de “debates sofisticados da época”, veja Goldhill (1986, 97).

¹²³ A ênfase na palavra *keidoj* (“ganho” ou “lucro”) enfatiza o contraste com Creonte. Seaford (1994, 218) considera “notável e estranhamente apropriado que ela, a filha de um tirano que ressaltava a importância de *xrhmata* (riqueza, dinheiro) para o acesso à tirania (*Édipo Rei* 542), devesse duas vezes (462, 464) designar a própria morte como um lucro (*keidoj*), um termo usado freqüentemente na peça para designar o ganho real, monetário.”

¹²⁴ Para um estudo completo a respeito do tema, cf. Parker 1983, 61seq..

de que ele não está em segurança como parece (455 *qhthō dhq' uperdrameiñ* “que você, um mortal, pudesse ultrapassar...”) e pode também ter que encarar um juiz superior.

A oposição entre os dois personagens é também evidenciada pela linguagem. Em contraste com o uso agressivo de analogias e abstração da parte de Creonte, muitas vezes na forma de símiles, metáforas e afirmações gnômicas¹²⁵, a fala de Antígona é mais concreta. Enquanto ela mostra-se capaz de falar de seus sentimentos de maneira direta, ele refere-se a abstrações, valores, contrastes, numa abordagem também objetiva, mas serena.

Apenas entre as linhas 450-62, Antígona afronta Creonte com uma série de nove negativas (ou repetido anaforicamente em 450, 451, 453 e 456) e dois alfa-privativos em 454. Essa acumulação age como um apoio para a afirmativa, de tom proverbial nos versos 456-7 (*ou)gar ti nuñ ge kaχqej, a)l | ðpi/pote/ zv=tauŧa* “pois elas [as leis] não são de hoje ou ontem, elas vivem para sempre”).

Antígona é também uma personagem com sentido de antecipação e ironia trágica, chamando a atenção para os limites do entendimento humano, enquanto transmite à platéia um sentimento da existência de um padrão mais amplo de eventos radicalmente diverso em relação às certezas de um personagem condenado¹²⁶. Ela conclui sua fala com sarcasmo (*soi=d ði) dokw=drwsa tugxahein/sxedoh ti mwŧ% mwriñ ofl iskahw* “Mas se ao agir assim pareço louca para você,/ deve ser dito que incorro em loucura aos olhos de um louco”) que leva o espectador a antecipar a ruína de Creonte, refletindo sobre as alternativas possíveis enquanto a história ainda se desenrola. Nisso, a platéia compartilha do prazer do personagem inicialmente em desvantagem no palco¹²⁷. O público experimenta uma sensação de superioridade enquanto

¹²⁵ Griffith 1999, 36.

¹²⁶ Griffith 1999, 21

¹²⁷ Sedgewick 1948, 55.

testemunha a ironia do homem no poder que tem suas limitações exibidas. Será muito tarde quando o governante descobrir seu trágico engano¹²⁸.

Mais do que escárnio ou ironia, porém, o interesse de Sófocles, como em outras peças (*OT*), está concentrado na descoberta da falência do entendimento convencional. Seu teatro revela a possível associação entre personagens ambiciosos e sua falta de conhecimento. Mais do que isso, enfatiza a noção de que todos os homens, como Creonte, vagam cegamente isolados em ignorância e desamparo insuperável¹²⁹.

Cegueira e temeridade, porém, podem não ser características peculiares de Creonte apenas. Quando Antígona desafia o decreto do governante apelando às *agraptá kápsal h-qewn nomima* (“leis não escritas e infalíveis dos deuses”), está se referindo aos direitos ancestrais de sepultar um parente¹³⁰. Mas Antígona diz estar aludindo a uma pureza sagrada especial que identifica com uma tradição pré-literária agora ameaçada pela escrita e as mudanças que essa nova técnica possa acarretar (456-7 *ou gar ti nuñ ge kaχqej, a| l ðbi/pote / zv=tauṭa, kouðeij oiðen eç oṭou Fahh* “Pois elas não são de hoje ou ontem, elas vivem para sempre, e nenhum homem sabe quando elas foram primeiro editadas”). Antígona aponta para uma polaridade temporal entre duas épocas. Essa polaridade é ainda mais pronunciada se ouvimos a fala de Antígona como conectada a uma visão crítica da ordem tradicional existente na Atenas do quinto século: uma sociedade, por sinal, comandada por homens, em que as mulheres não podiam recorrer aos tribunais, nem liam ou escreviam. Os homens atenienses viviam polêmicas sobre a obtenção de uma maior autonomia, enquanto as mulheres faziam o que tinham sempre feito.

agraptá (não-escritas) é, portanto, uma palavra carregada com significados cruciais e ao menos um questionamento de ordem cultural. Antígona critica Creonte em função de seus

¹²⁸ Reinhardt 1979, 73, 91-3.

¹²⁹ Jones, 1962, 167-8.

¹³⁰ Para uma discussão a respeito, cf. Parker 1983, 47-8, 62-3.

decretos escritos que reivindicam precedência sobre as leis dos deuses, e que almejam controlar os rituais. Creonte "anuncia" (450 *khruḗtaj*; 454 *khruḡmaq*) 461 *proukhrucāj*) novas leis que competem com as emanadas dos deuses. O poeta, recorrendo principalmente à tradição mitológica não escrita, também fixa, transforma e apresenta histórias que borram as fronteiras entre as esferas do humano e do divino. As leis "não escritas" dos deuses a que Antígona se refere podem também trazer ao debate o mito original e autêntico, não transformado ou reinterpretado por "mortais", inclusive os criadores das tragédias e seus problemas. O poeta, então, ironicamente todo-poderoso e onisciente na criação de sua peça, também pode estar palmilhando uma estrada obscura.

Condensando diferentes facetas de Antígona, em relação à ansiedade diante da realização de um ritual de purificação (o enterro de Polínicos), a passagem expõe elementos potencialmente criadores de uma sensação envolvendo grandes temas, ainda maiores do que os destinos dos personagens envolvidos. Envolve amor fraternal, direitos de sepultamento a amigos e inimigos (respeitados em toda a Grécia), a obrigatoriedades dos ritos funerários como forma de afastamento da poluição. Mostra a ligação entre Antígona e a (sua própria) morte. Amor e morte, como ela, estão conectados à eternidade. Suas aspirações atingem o absoluto e o eterno, aquilo que está além da razão e da compreensão humanas, ou seja, as leis não escritas. A energia de Antígona vem de sua conexão com o que parece residir na origem da experiência¹³¹.

Apesar de estar quase fora dos limites da civilização, a heroína é num certo sentido um personagem civilizador, ao falar como mulher em defesa do respeito aos laços familiares e a observância dos antigos (se aceitamos a alegação da peça nesse sentido) ritos¹³². É seu compromisso radical com essas duas ordens que a distingue como personagem especial.

¹³¹ Segal 1981, 201.

¹³² Parker, 1983, 47: "A exposição prolongada do cadáver, como prescrita por Creonte em *Antígona*, não era prática de nenhuma cidade grega..."

Antígona representa uma expressão profunda do diálogo entre o limitado e o incomensurável, entre a disposição ordenadora da civilização, que inclui rituais e, como se viu, o próprio teatro grego, e tudo o que não pode ser contido nas instituições imaginadas pela humanidade. Por sua “escrita”, Sófocles dispõe-se a canalizar toda a opulência primeva que, de acordo com Antígona, a escrita destrói e que, pela eterna repetição dos rituais, deseja restaurar.

3.5. Édipo em Colono (607-23)

OI.

wɸfil tat ʎiɸelwɸ pai=moɦoj ou)gignetai
qeoisi ghɸaj ouɸelkatqanein pote,
tald ɸ|| a sugxei=panq ɸ(pagkrathɸ xroɦoj.
fqiɦei meh iɸxuj ghɸ, fqiɦei delswɦatoj,
qn\$skel delɸistij, bl astaɦei d ɸɸistia,
kailpneuma tauɸtoɦ ouɸot ɸuɸt ɸɦ aɦdraɦsin
fil oij bebɦken ouɸte proj pol in pol ei.
toij meh gar hɸɦ toij d ɸɦ uɸteɦ% xroɦ%
talterpnaɸpikraɸgignetai kauɸij fil a.
kailtaisi qɦbaij ei)tanuɦ euɦɦmeri=
kal wɸ talproj seɸ muriɦaj o(muriɦj
xroɦoj teknoɦatai nuktaɸ hɦɦeɦaj t ɸ)wɦ,
eh aɦj talnuɦ cuɦɦwɦna deciwɦmata
dorei diaskedwɦsin eɦ smikrou=l oɦou:
iɦ ɸuɦnoɦ euɦtwn kailkekrumɦeɦoj nekuj
yuxroj pot ɸuɦtwɦ qermoh aɦɦma ɸietai,
ei)Zeuj eɦti Zeuj xw(Dioɦ Foɦboɦ safɦj

Édipo

“Querido filho de Egeu, apenas para os deuses não existe nunca velhice ou morte, embora tudo mais naufrague no caos do tempo todo-poderoso. A força da terra decai, como a força do corpo, a fé more e nasce a desconfiança, o mesmo espírito nunca se mantém entre amigos ou cidades. Para alguns agora e outros no futuro, o prazeroso torna-se amargo, e querido de novo. E se agora o sol brilha entre você e Tebas, a passagem do tempo faz nascer noites e dias incontáveis nos quais por uma razão mesquinha a lança estilhaçará as harmoniosas promessas do presente. Então, meu corpo morto, inativo e sepultado, frio na morte, beberá o sangue quente deles, se Zeus é Zeus e seu filho Febo fala a verdade.”

Essa passagem foi extraída de uma fala de Édipo apresentada durante seu primeiro encontro com Teseu. O rei de Atenas recebe Édipo, na iminência da morte deste, que lhe oferece seu corpo e os benefícios que virão de seu enterro em solo ateniense (Colono fica na periferia da cidade). Teseu é comunicado dos antecedentes trágicos que motivaram a chegada de Édipo a Colono. Édipo alude à possibilidade de uma mudança nas relações entre Tebas e Atenas, que até então eram amistosas. As primeiras três linhas introduzem uma ampla avaliação da vida e da morte, em estilo proverbial, expressivo de uma certa superioridade intelectual em relação a Teseu.

O tom da fala é reforçado por repetições de consoantes mudas (na forma de sons “p-“, “t-“ e “k-“), especialmente na segunda e na terceira linhas. Aspiradas (*f*, *q* e *x*), soando com respiração particularmente forte¹³³, aparecem nada menos do que oito vezes no terceiro e no quarto versos, o que imprime uma marca inicial rude e elevada para seu discurso em geral pessimista e vingativo.

Os temas em discussão são notadamente vastos. Abrangem a vida eterna dos deuses, os ciclos da terra (predominantemente decadentes), a imprevisibilidade do destino, os

¹³³ Smyth 1920, 11.

irrestritos efeitos do tempo e a incerteza da vida. Em oposição às coisas terrenas, dominadas por ciclos de fertilidade e decadência, mais presente ainda na seara dos homens afetada por infidelidade e frustração, Édipo refere-se a uma esfera divina governada por eterna permanência e identidade, onde tudo que existe é imune a mudança, corrupção e perda.

O foco da passagem então se concentra subitamente sobre temas mais práticos. Édipo reforça o teor do oráculo que prevê os poderes protetores que seu corpo, tornado objeto de culto quando sepultado em solo ateniense, estenderá à cidade. Aí o discurso adquire tom evidentemente moderado e objetivo, visando persuadir Teseu¹³⁴. A fala implicitamente desestabiliza a segurança que marca a poderosa posição do rei de Atenas. As palavras reforçam algumas semelhanças latentes entre Édipo e seu vitorioso interlocutor. A majestade de Teseu é, aliás, evidente, mais ainda quando comparada com a figura de Édipo, o mendigo cego e combalido, o governante tebano marcado pela poluição após matar o pai e manter relações com a mãe. As impressões, porém, são enganadoras. À medida que as mudanças criadas pela passagem do tempo afetam a fertilidade da terra, a decadência pode destruir a boa situação atual de Teseu e interferir nas relações amistosas entre Atenas e Tebas.

A retórica de Édipo é a do experiente e sábio chefe de Estado que aconselha a um igual. Seu objetivo é fazer Teseu entender o oráculo e segui-lo. Enterrado em Atenas, o corpo morto de Édipo protegerá a cidade contra seus inimigos, especialmente Tebas. E Édipo receberá poderes ainda maiores quando se estabelecer o previsível culto em torno de sua tumba. Vale notar que embora ele venha a estar morto¹³⁵, ódio e vingança continuarão a ser motivações importantes para ele:

¹³⁴ A recepção de Édipo em Atenas é um tema problemático na peça

¹³⁵ Cf. S. *El.* (1419-21): *tel ous þrai / zwsin oi(gaj upai|keithenoi./ pal i|rruton gar ai|upecairousi tw n ktanohtwn /oi(pal ai qanohtej.* (“As maldições são cumpridas! Os que estão sob a terra vivem, pois o sangue dos que os mataram agora jorra, drenado por aqueles que há muito morreram!”).

ih bu(n)oj eu(ḫ)wn kailkekrummehoj nekuj
yuxroj pot bu(ḫ)wḥ qermoh a(ḫ)ma pietai,
ei)Zeuj e(ḫ)ti Zeuj xw(Dioj Foiboj safh). (621-23)

“Então, meu corpo morto, inativo e sepultado, frio na morte, beberá o sangue quente deles, se Zeus é Zeus e seu filho Febo fala a verdade.”

As aliteraões sibilantes no último verso da passagem (que não encerra a fala, mas mostra a ira contínua de Édipo) comunicam um sentido sinistro. Édipo, que já participa da condição de vítima de um sacrifício, manterá ao menos parte de seu “caráter” após a morte. Quando for consumada sua iminente transformação num “heros”, ele será liberado das mudanças do tempo e gozará a imortalidade. Para Teseu, Édipo descreve a sua metamorfose para esse novo estado¹³⁶, que pode ser visto como intermediário entre as esferas divina e humana, compartilhando algumas características das duas.

Van Gennep explicitou a tendência humana de ritualizar transições importantes de diversos tipos, seja no espaço, no tempo, em status e trouxe à tona a estrutura desses rituais. A pessoa sujeita à transição é separada de seu ambiente anterior, mantida por um tempo num estágio intermediário e finalmente reintegrada à sociedade sob novas condições num novo patamar: ritos de separação conduzem a um período de transição encerrada por ritos de incorporação¹³⁷.

Parece que a extensão no tempo é a maneira pela qual as sociedades enfatizam as mudanças que lhes são mais importantes. Morte (e nascimento) intromete-se sem controle na

¹³⁶ Veja v. 1508: *rḫphl bibu moi* (“A balança de minha vida está afundando”).

¹³⁷ Van Gennep, 11. Cf. Parker 1983, 59, 63.

ordem da vida. São uma irresistível “irrupção do biológico na vida social”¹³⁸. São violações da ordem. O homem morto ou à beira da morte perdeu controle de seu corpo. O grupo social paralisa-se impotente enquanto mudanças cruciais se processam. Nesse sentido, os ritos de passagem podem ser vistos como ações visando ao restabelecimento do controle. Quando o medo do sobrenatural e do contágio estão presentes, eles são um produto da necessidade de ordem e controle, num contexto em que o ritual em geral lida com alguma forma de poluição que precisa ser purgada.

No caso de Édipo, essa necessidade é levada ao extremo. O próprio sujeito do ritual deseja comandar o tempo e o local de sua morte. O morto governa o rito, como forma de estender sua influência ao futuro. Morto e objeto de culto, Édipo estará num outro plano, na categoria de semideus¹³⁹, onde gozará de poder póstumo para ajudar Atenas e prejudicar seus inimigos. Mesmo depois de morto, de sua cova, o herói exercerá poder para o bem e o mal e já demanda as devidas honras¹⁴⁰.

Sepultado, Édipo perderá todo o sangue. No que parece fazer agora parte de um culto do herói¹⁴¹, espera ser alimentado com sangue sacrificial¹⁴² ou, o que lhe daria mais prazer, de alguma forma beber o sangue de seus inimigos no campo de batalha (622 ... *αὐτῶν γερμὸν ἀίμα πιetai*). A idéia que parece estar por trás do culto do herói é a de que uma comunidade o reverencia, e assim dota-o com as qualidades da imortalidade. Em retribuição, o poder do herói, localizado dentro e em torno de seu corpo e de sua tumba, une e protege a comunidade¹⁴³. Édipo assim aparece nos extremos dos relacionamentos sociais. Exilado de Tebas pelos próprios filhos, como um *pharmakos*, rejeitado pela humanidade, não tem cidade, *apolis*, nem cidadania. Mesmo a cegueira auto-inflingida agrava seu isolamento. Também o

¹³⁸ Dumont, 99, cf. 88-9.

¹³⁹ Burkert 1985, 205.

¹⁴⁰ Burkert 1985, 203.

¹⁴¹ Seaford 1994, 114; Nilsson 1967, 186

¹⁴² Burkert 1985, 205.

¹⁴³ Seaford 1993, 120.

coro de anciãos da peça repele repetidamente aquela presença na cidade - antes de os velhos atenienses tomarem conhecimento dos poderes especiais que Édipo detém.

Édipo é ainda a encarnação de um paradoxo. Sua ruína física é o lado reverso do poder sobrenatural nele concentrado. Poluído como é, é também um escolhido dos deuses, consagrado e santo¹⁴⁴. Aristóteles escreveu que quem for *apolis* pode ser tanto “menos que um homem como acima da humanidade, besta brutal ou deus”¹⁴⁵. Como útil bode expiatório, o *pharmakos* parece exercer o papel civicamente valioso de concentrar poluição e assim auxiliar a comunidade a purificar-se, voltando a seu estado normal.

O discurso de Édipo exibe uma extensiva re-arrumação do cosmos, organizada em torno de algumas importantes polaridades, em duas categorias gerais de elementos opostos: Ordem e Desordem. Os deuses (607... *mohoj ou)gignetai /qeosis ghraj ou)delkatqanein pote* ...apenas para os deuses não existe velhice nem morte jamais) são a expressão suprema da Ordem. E Ordem aqui é associada com prática ritual e com valores como permanência e amizade¹⁴⁶. Em contraste, a raça humana, a terra e tudo o que perece são ameaçados pela Desordem (609 *tal d b) l a sugxei=panq b(pagkrathj xrohoj* Mas todo o resto submerge no caos do tempo todo-poderoso). E a Desordem é associada ao Conflito (Impiedade?), hostilidade e mudança. É pela performance do ritual religioso (“Então, meu corpo morto... beberá o sangue quente deles”), que a humanidade partilha da harmonia com as potências divinas.

¹⁴⁴ Vernant & Vidal-Nacquet 1981, 95, 97, 103. Veja EC 287: *hkw gar ieroj eu)sebhj* (“Pois eu venho sagrado e reverente”).

¹⁴⁵ *Política* I, 1253a2-7.

¹⁴⁶ Seaford 1994, 397 afirma que no próximo trecho da fala, Édipo “refere-se à permanente (626) confiabilidade de seu corpo para Atenas, prevendo assim o movimento trágico característico de uma hostilidade ruinosamente recíproca para o bem-estar coletivo do culto comum” (T. do A.). A ligação de Édipo à permanência também emerge em outras passagens: cf. 658, 798, 1016-17, 1073, 1224-27 e principalmente 626, 675-77, 1518-19 seqs..

Essas polaridades poderiam ser sumarizadas na seguinte seqüência:

ORDEM	DESORDEM
Ritual	Conflito/Batalha
Amizade	Hostilidade
Permanência	Mudança/ Mobilidade

Édipo em Colono encena o processo da transição de Édipo para a condição de objeto de culto ao herói. O personagem encarna a complexa negociação entre extremos opostos das polaridades. Embora ele possa ser visto como fundamentalmente conectado aos aspectos organizadores e perenes trazidos pelo ritual religioso, ele também é comprometido com hostilidade e vingança, que são importantes elementos da desordem social. Hostilidade e ritual também podem caminhar juntos. Os impulsos vingativos de Édipo, porém, aparecem subordinados à permanência de seu culto. Como Antígona e Cassandra, vistas acima, ele se caracteriza por uma transição iminente que o coloca já num estado especial, numa condição intermediária. A transição que Édipo deseja (e que encarna) tem aqui ecos políticos, religiosos e sociais importantes.

Como se disse, Édipo define toda uma cosmologia nessa passagem, atribuindo qualidades divinas e humanas segundo critérios identificáveis. O atributo do divino deve ser invulnerável à passagem do tempo. À medida que ele avança, homens e terra sujeitam-se a flutuações, seja de força, amizade ou fertilidade (veja também o “discurso da fraude” de Ajax). Mas o que interessa aqui é questionar o relacionamento entre os insights perceptivos de Édipo e sua futura transição a objeto de um culto do herói.

Qual é a relação entre clarividência demonstrada e sua posição no centro de um ritual? Seu pensamento estabelece uma equivalência entre permanência e ordem divina. Segue-se a importante noção que o identifica como um ser em condição especial, ou seja, no limiar: Édipo está prestes a se tornar imaterial ou invisível, indetectável no mundo sensível. Como seu corpo está a ponto de desaparecer, a tornar-se um ente que não se deixa mais conhecer, Édipo refere-se à permanência. Seu corpo implicitamente será assimilado pelo mundo da imortalidade dos deuses olímpicos. A peça pode ser considerada como a encenação dessa permanência tornada possível pelo culto do herói continuado, depois que for retirado do ciclo das coisas mutantes e tornado duradouro. Nesse contexto, semelhante ao plano do divino Édipo é capaz de expressar sua cosmologia como manifestação de um saber particular.

Essa percepção assemelha-se com o pensamento cosmológico grego antigo. A filosofia de Heráclito enfatiza a transformação dos elementos uns nos outros por meio do fogo. O *kosmos* é ‘fogo eterno’ (fr. 30). O fogo contém o *logos*, o princípio da ordem no *kosmos*¹⁴⁷. Fogo é elemento e medida, uma medida universal despersonalizada. Seu poder é invisível, obscuro e despercebido. As pessoas são enganadas pelas aparências; a natureza se oculta; a harmonia invisível supera a visível¹⁴⁸. Para o pensamento hieraclitiano, todas as coisas têm um equivalente universal abstrato, um princípio de ordem presente em todas as transformações. Uma possível analogia poderia ser feita com o corpo de Édipo, na iminência de tornar-se imaterial e permanente através do culto, representando um valor mais eterno. Édipo, o herói morto e invisível, irá expressar uma ordem invisível e universal. Por meio de sua cosmologia, ele já expressa o *logos* hieraclitiano.

Édipo compõe assim uma nova ordem universal: alocando estruturas opostas fundamentais que compõem as esferas divina e humana. A capacidade perceptiva de que dispõe parece resultar de seu passado e também de sua situação futura. É um indivíduo

¹⁴⁷ Kirk, Raven e Schofield (1983, 187, 199-200)

¹⁴⁸ Frs. 1, 2, 54, 56, 107; Seaford 1993, 226.

separado da sociedade, muito próximo da morte, a ser transformado em objeto de ritual religioso e cívico coletivo. E anseia por essa transformação para a imortalidade, a permanência e a harmonia que o libertará dos constrangimentos do tempo e trará vingança contra seus inimigos.

Parece que a experiência de isolamento social, proximidade da morte, imortalidade e ritual religioso permite que Édipo distancie-se da situação imediata e habilite-o a esboçar o desenho de um novo mundo, como se lhe fossem dados poderes especiais de entendimento compartilhados com os deuses e heróis. Édipo já experimenta a transição, em transformação no ponto em que a ordem do ritual encontra a ordem da vingança, onde o caos da mudança será substituído pela eterna permanência. Como um imortal, gozando da situação especial do ritual, ele já possui uma nova visão transcendente de um mundo diferente, desprovido do tempo. Ele o descreve como um local em que o ritual ordenador repele a desordem caótica, enquanto introduz um sentido de permanência civilizadora, previsível¹⁴⁹ e harmônica. Dessa forma, no uso das palavras, a passagem é em si exemplo de uma ordem altamente poética e estetizada organizando e expressando um mundo variado e mutante. Não apenas isso, o poema apresenta, no contexto da transformação de Édipo em objeto de ritual, sua tumba como o local em que a ansiedade sobre o caos do mundo encontra as expectativas de uma ordem amistosa, fraterna. A transcendência no *Édipo em Colono* envolve a expressão poética de valores de uma sociedade civilizada ideal. É o momento em que meios poéticos e o discurso de Édipo sobre a ordem do mundo atingem uma unidade.

¹⁴⁹ Seaford 1993, 129.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**Obras e edições**

- Denniston, J. and Page, D. L. (eds.) 1957, *Agamemnon*, Oxford.
- Fyfe, W. H. 1999, trad. E rev. por Donald Russell, '*Longinus, On the Sublime*', Cambridge.
- Griffith, M. 1999 (ed. w. comm.), *Sophocles Antigone*, Cambridge.
- Huchinson, G. O. 1985, *Aeschylus: Septem Contra Thebas*, Oxford.
- Jebb, R.C. 1896, *Sophocles The Ajax*, Cambridge.
- Kamerbeek, J.C. 1953, *The Plays of Sophocles, The Ajax*, Leiden.
- Longinus, *On the Sublime*, 1995, trad. por W.H.Fyfe, rev. por D. Russell, London.
- Smyth, H. W. 1920, *Greek Grammar*, Cambridge.
- Thomson, G. 1966, *The Oresteia of Aeschylus* (2 vols.), Amsterdam and Prague.

BIBLIOGRAFIA

Burkert, W. 1966, 'Greek Tragedy and Sacrifice Ritual', *Greek, Roman and Byzantine Studies* 7: 87-121.

_____ 1985, *Greek Religion: archaic and classical*, Oxford.

Burnett, A. 1985, *Three Archaic Poets. Archilochus, Alcaeus, Sappho*, Cambridge.

Cameron, H. D. 1970, 'The Power of Words in the *Seven Against Thebes*' in *Transactions of the American Philological Association* 101: 95-118.

Dawe, R.D. 1973, *Studies on the Text of Sophocles*, Leiden.

Dumont, L. 1970, *Homo Hierarchichus*, Londres

Easterling, P. E. 1993, 'Tragedy and Ritual' in Scodel 1993.

Euben, J. P. 1986, ed., *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley.

Garvie A.F. 1998, *Sophocles Ajax*, Warminster.

Gentili, B. 1966, 'La veneranda Saffo', *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 2: 37-62.

Gerber, D. E. 1997, ed., *A Companion to the Greek Lyric Poets*, Leiden.

Gill, C. 1986, 'The Question of Character and Personality in Greek Tragedy', *Poetics Today*, vol. 7.2: 251-273.

Goldhill, S. 1986, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge.

_____ 1990, 'The Great Dionysia and Civic Ideology' in Winkler and Zeitlin 1990: 96-129.

Griffin, J. 1998, 'The Social Function of Attic Tragedy', *Classical Quarterly* 48: 39-61.

- Grube, G. M. A. 1991, introd. à trad. de Longinus', *On Great Writing (On the Sublime)*, Indianapolis.
- Halliwell, S. 1988, *Aristotle's Poetics*, London.
- Halliwell, S. 1989, 'Review of The Poetics of Greek Tragedy', *Journal of Hellenic Studies* 109: 251
- Heath, M. 1987, *The Poetics of Greek Tragedy*, Stanford.
- _____ 1999, 'Longinus, *On Sublimity*', *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 45: 43-73.
- Henrichs, A. 1993, 'The tomb of Aias and the prospect of hero cult in Sophokles', *Classical Antiquity* 12, 165-80.
- Innes, D. 1995, 'Longinus, Sublimity, and the Low Emotions' in Innes, Hine and Pelling 1995: 323-333.
- Innes, D., Hine H., and Pelling, C. 1995, eds., *Classical Essays for Donald Russell on his Seventy- fifth Birthday*, Oxford.
- Jones, J. 1962, *On Aristotle and Greek Tragedy*, London.
- Kirk, G. S., Raven, J. E., and Schofield, M. 1983, *The Presocratic Philosophers*, Cambridge.
- Knox, B.M.W. 1957, *Oidipous at Thebes*, New Haven.
- Lesky, A. 1965, *Greek Tragedy*, London.
- MacLachlan, B. C. 1997, 'Sappho' in Gerber 1997: 156-86.
- Nilsson, M. P. 1967, *Geschichte der Griechischen Religion*, I, 3a. ed., Munich.
- Page, D. 1955, *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford.
- Parker, R. 1983, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford.
- Reinhardt K. 1979, *Sophocles*, Princeton.

- Seaford, R. 1984, 'The Last Bath of Agamemnon', *Classical Quarterly* 34: 247-54.
- _____ 1987, 'The Tragic Wedding', *Journal of Hellenic Studies* 107:106-30.
- _____ 1994, *Reciprocity and Ritual, Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford.
- _____ 2000, 'The Social Function of Attic Tragedy: A Response to Jasper Griffin', *Classical Quarterly* 50.1: 30-44.
- Sedgwick, G. 1948, *Of Irony*, Toronto.
- Russell, D.A. 1964, ed. and introd., 'Longinus', *On the Sublime*, Oxford.
- Seale, D. 1982, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, London.
- Scodel, R. 1993, *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor.
- Segal, C. 1981, *Tragedy and Civilization, An Interpretation of Sophocles*, Cambridge.
- _____ 1986a, 'Greek Tragedy and Society' in Euben 1986: 43-75.
- _____ 1986b, *Interpreting Greek Tragedy*, Ithaca.
- _____ 1987, 'Writer as Hero: The Heroic Ethos in Longinus, *On the Sublime*' in Servais, Hackens and Servais-Soyez 1987: 207-217.
- Servais, J., Hackens, T., and Servais-Soyez, B. 1987, eds., *Stemmata: Mélanges de Philologie, d'Histoire et d'Archéologie Grecques Offerts à Jules Labarbe*, Liège.
- Thomson, G. 1941, *Aeschylus and Athens*, London.
- Van Gennep, A. 1960, *The Rites of Passage*, trad; M.B. Vizedom e G.L. Caffee, Londres.
- Vernant, J.-P. and Vidal-Naquet, P. 1981, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, Brighton.
- Verrall, A.W. 1887, *The Seven Against Thebes*, London.
- Webster, T.B.L., 1936, *An Introduction to Sophocles*, Oxford.

- Winkler J.J., and Zeitlin, F. 1990, ed., *Nothing to do with Dionysus? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton.
- Winnington-Ingram, R.P. 1980, *Sophocles, An Interpretation*, Cambridge.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva
- BENVENISTE, E. *A Filosofia Analítica e a Linguagem*, in *Problemas de Lingüística Geral*, 4ª edição. Campinas, SP: Pontes, 1995.
- BOURDIEU, P. *A Economia das Trocas Lingüísticas*, Edusp: São Paulo, 1998.
- DE JONG, I. J.F. *Narrators and Focalizers. The Presentations of the Story in the Iliad*. Amsterdam: B.R. Grüner Pub. Co., 1987.
- GRIFFITH M. *Contest and Contradiction in Early Greek Poetry in Cabinet of the Muses*, ed. Griffith M e D.J.Mastrorade, pp. 185-207. Scholars Press, 1990.
- LONGINO. *Do Sublime*. Tradução de Filomena Hirata a partir de J. Pigeaud. São Paulo: Martins Fontes, 1996
- NAGLER M. *Odysseus: The Proem and the Problem in Classical Antiquity* vol. 9, n°2, October 1990.
- WALSH G.B. *Truth and the Psychology of the Audience: Homer*, in *The Varieties of Enchantment: Early Greek Views of the Nature and Functions of Poetry*. Chapel Hill, 1984
- ARISTÓFANES. *As Rãs*. Tradução de ALMEIDA PRADO, A.L. e MILANEZI, S.S., xerox.
- ARISTOPHANES. *The Frogs*. Translated by ROGERS, B.B.: Harvard University Press, 1996.
- DOVER, K. *Aristophanic Comedy*. Berkeley: University of California Press, 1972
- DUARTE, Adriane da Silva. *Palavras aladas: uma pequena teoria do sublime n'As Aves de Aristófanos*. *Língua e Literatura*, São Paulo, n. 23, p. 15-27, 1997.

GOLDHILL, S. Comic inversion and inverted commas: Aristophanes and parody.
In: _____ *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge: Cambridge
University Press, 1991, p. 167-222.

LONGINO. *Do Sublime*. Tradução de Filomena Hirata a partir de J. Pigeaud. São
Paulo: Martins Fontes, 1996.

SOUSA E SILVA, Maria de Fátima. *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*. Coimbra:
Imprensa de Coimbra, 1987.