

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

Rodrigo de Miranda

Faces trágicas: a construção da imagem de si de Antígona, Ismênia, Creonte e Hêmon nos três debates do drama *Antígona* (442-0 a.C.), de Sófocles.

Porto Alegre
2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

Rodrigo de Miranda

Faces trágicas: a construção da imagem de si de Antígona, Ismênia, Creonte e Hêmon nos três debates do drama *Antígona* (442-0 a.C.), de Sófocles.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Zalewski Vargas.

Porto Alegre
2021

CIP - Catalogação na Publicação

Pereira, Rodrigo de Miranda

Faces trágicas: a construção da imagem de si de Antígona, Ismênia, Creonte e Hêmon nos três debates do drama Antígona (442-0 a.C.), de Sófocles / Rodrigo de Miranda Pereira. -- 2021.

135 f.

Orientador: Anderson Zalewski Vargas.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Tragédia. 2. Sófocles. 3. Antígona. 4. Aristóteles. 5. Ethos. I. Vargas, Anderson Zalewski, orient. II. Título.

Rodrigo de Miranda

Faces trágicas: a construção da imagem de si de Antígona, Ismênia, Creonte e Hêmon nos três debates do drama *Antígona* (442-0 a.C.), de Sófocles.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Anderson Zalewski Vargas.

Banca examinadora

Prof. Dr. Anderson Zalewski Vargas – Orientador

Prof. Dr. Jussemar Weiss Gonçalves (FURG)

Prof. Dr. Rafael Brunhara (UFRGS)

Prof. Dr. Mateus Dagios

Porto Alegre
2021

Dedico esta dissertação à memória de meu avô, Noé (T. R. B. G. M. etc. Cia. A.C.)

Martins de Miranda.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, às políticas públicas implantadas no âmbito do Governo Federal que ajudaram a custear meus estudos através dos benefícios da Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis e garantiram minha permanência na Universidade desde o primeiro semestre de graduação. Sem esse recurso, não haveria uma dissertação – tampouco minha colação de grau, em 2018.

Ao CNPq, que financiou a realização deste trabalho durante 24 meses com uma bolsa de estudos.

À minha querida “mãe urguis”, que me tornou um cidadão melhor e mais consciente sobre o mundo à minha volta. Assim como ao Departamento de História e seu Programa de Pós-Graduação, com seus(suas) técnicos(as) e professores(as).

Às paredes da Biblioteca Central da Universidade Federal de Santa Catarina, que testemunharam o processo de criação da maior parte desta dissertação – assim como as alegrias e frustrações do percurso.

Aos professores que compuseram minha banca, assim como ao professor Anderson, agradeço à gentileza, o tempo dispendido na leitura de meu trabalho e, principalmente, seus valiosos apontamentos.

Aos amigos e amigas – que prefiro não nomear para que não haja, nestas linhas, a possibilidade de esquecimento de algum(a) – que fizeram parte desta jornada comigo.

Aos meus pais – sobretudo JC, quem primeiro me narrou, à sua maneira, a *cólera* e os *trabalhos* – pelo incentivo e pela torcida constante.

E, finalmente, à minha companheira, a Lisi, pelo apoio incondicional – e outras tantas coisas que apenas nós dois sabemos – durante todo o processo de escrita.

A todos e a todas, meu mais sincero agradecimento!

É que a revolta metafísica implica uma visão simplificada da criação, que os gregos não podiam ter. [...]. A ideia da inocência em contraposição à culpa, a visão de uma história inteira reduzida à luta entre o bem e o mal eram-lhes estranhas. Em seu universo, há mais erros do que crimes, sendo a desproporção o único crime definitivo¹.

Muitos que vivem merecem a morte. E alguns que morrem merecem a vida. Você pode dá-la a eles? Então não seja ávido demais por conferir a morte em nome da justiça. Pois nem mesmo os sábios conseguem ver todos os fins².

¹ CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Tradução de Valerie Rumjanek. 12ª edição. Rio de Janeiro: Recod. 2018, p. 47.

² TOLKIEN, John Ronald Reuel. *As duas Torres: segunda parte de O Senhor dos Anéis*. Tradução de Ronald Kyrmse. 1ª edição. Rio de Janeiro : Harper Collins Brasil. 2019, p. 887.

RESUMO

Na presente dissertação, foi utilizado um instrumento comum à retórica aristotélica e à análise de discurso moderna a fim de que se pudesse apresentar algumas possibilidades de leitura sobre a construção caracterológica dos agentes dramáticos sofoclianos. Esta pesquisa consiste na elaboração de uma investigação sobre a construção dos éthe no drama *Antígona* (442-1 a.C.), de Sófocles (497/6-406/5 a.C.). O objetivo é identificar quais são os éthe possíveis no teatro sofocliano em sua historicidade a partir das disputas agônicas entre os agentes dramáticos. Dessa forma, se levanta a hipótese da impossibilidade de se estabelecer uma imagem caracterológica única dos agentes, porque o êthos, como bem entendido por Aristóteles, se desenvolve, precisamente, no *momento* da fala. Conclui-se que uma leitura holística do êthos de cada agente dramático não dá conta de compreender a construção multifacetada das personagens de Sófocles: dito de outro modo, entende-se que não é possível descrever apenas uma imagem de si das personagens que compreenda o desenvolvimento completo do drama, sendo necessário que se examine cada evento/episódio em particular. Quanto aos recortes escolhidos, se deu preferência as rhêseis nos três debates do drama: a saber, o prólogo, que encena o diálogo entre Antígona e Ismênia; o segundo episódio, quando Antígona é confrontada por Creonte; e o terceiro episódio, onde Hêmon busca dissuadir Creonte de sua decisão de condenar a heroína, que dá nome ao drama, à morte. Os agentes cujo êthos será atribuído são aqueles que participam destas disputas agônicas: a saber, Antígona, Ismênia, Creonte e Hêmon.

Palavras-chave: Tragédia Grega. Sófocles. Antígona. *Êthos*. Retórica.

ABSTRACT

In this dissertation, an instrument common to Aristotelian rhetoric and modern discourse analysis was used in order to present some possibilities of reading about the characterological construction of the Sofoclian dramatic agents. This research consists in the elaboration of an investigation about the construction of *éthe* in the drama *Antigone* (442-1 BC), by Sophocles (497/6-406/5 BC). The objective is to identify what are possible in Sofoclian Theater in its historicity based on the agony disputes between dramatic agents. In this way, the hypothesis arises of the impossibility of establishing a unique characterological image of the agents, because the *êthos*, as well understood by Aristotle, if it is determined, precisely, at the *moment* of speech. It is concluded that a holistic reading of the *êthos* of each dramatic agent fails to comprehend a multifaceted construction of the characters of Sophocles: in other words, it is understood that it is not possible to define only an image of oneself of the characters who understand the development of the drama, being necessary to examine each particular event/episode. As for the chosen clippings, preference was given to the *rhêseis* in the three debates of the drama: the prologue, which stages the dialogue between Antigone and Ismenia; the second episode, when Antigone is confronted by Creon; and the third episode, where Hemon seeks to dissuade Creon from his decision to condemn the heroine, who gives the drama its name, to death. The agents whose *êthos* will be assigned are those who participate in these agonic disputes: the saber, Antígona, Ismenia, Creonte and Hémon.

Key-words: Greek Tragedy. Sophocles. Antigone. *Êthos*. Rhetoric.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRAGÉDIA EM ATENAS – SÉCULO V a.C.	27
	2.1 A tragédia como instituição políade e o espetáculo como representação social.....	29
	2.2 Tragédia e Retórica: uma aproximação a partir da linguagem	43
	2.3 Sófocles, o enredo de <i>Antígona</i> e o <i>êthos</i>	53
3	A IMAGEM DE SI DE ANTÍGONA, ISMÊNIA, CREONTE E HÊMÓN	64
	3.1 Prudência e ousadia: Ismênia e Antígona	66
	3.2 O temperamento heroico entre <i>pólis</i> e <i>oîkos</i> ? Creonte e Antígona	83
	3.3 O poder de <i>Éros</i> e a deficiência da <i>phrónesis</i> : Hêmon e Creonte	102
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
	Referências	125
	Fontes	125
	Bibliografia	127

1 INTRODUÇÃO

O que implica o sistema da polis é primeiramente uma extraordinária preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos do poder. [...]. A palavra não é mais o termo ritual, a fórmula justa, mas o debate contraditório, a discussão, a argumentação³.

Há mais de dois milênios o drama de Sófocles é celebrado com genuíno entusiasmo pelos estudiosos do pensamento e das artes helênicas, recebendo diversas interpretações ao longo do tempo. Hegel, um dos grandes pensadores do XIX, na sessão “A razão analisando as leis” da sua *Fenomenologia do Espírito*, encontrou no trágico fundamentação para sua crítica da trajetória da ética enquanto coisa-em-si, universal e absoluta⁴. Por outro lado, segundo o já clássico Werner Jaeger, na década de trinta do século XX, em sua obra sobre o que chamou de a formação do homem grego, o poeta foi considerado o mais perfeito trágico, simbolizando o apogeu do drama grego, “[...] não só pelo classicismo, mas também pela Antiguidade toda [...]”, “[...] pelo rigor da sua forma artística e pela sua luminosa objetividade”⁵. Para o helenista Bernard Knox, um dos mais expoentes estudiosos da dramaturgia sofocliana no século XX, a apresentação de um dilema trágico como método dramático parece ter sido uma invenção de Sófocles⁶. Já Kathrin Rosenfield aponta Sófocles como o mestre da ironia trágica pela sua habilidade de expressar “o descompasso entre a vontade humana e o destino [...]”, pois os heróis de Sófocles “dizem sempre mais do que pretendem [...]”⁷. Por comportarem temas amplos, complexos e que representam de maneira tão singular e imaginativa o confuso quebra-cabeça das relações sociais num ambiente comum – a saber, a cidade –, não é estranho que os trímetros jâmbicos do poeta de Colono sigam a ressoar pela vida contemporânea com as interpretações e apropriações das mais diversas. Nesta dissertação de mestrado, cujo tema, fonte e método representam uma espécie de

³ VERNANT, Jean-Pierre. *Origens do pensamento grego*. São Paulo: Difel, 1984, p. 34.

⁴ HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*, vol. I. Petrópolis: Vozes. 2ª Edição, 1992. c-437.

⁵ JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. 6ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 317.

⁶ KNOX, Bernard. *The heroic temper: studies in Sophoclean tragedy*. Berkeley: University of California Press, 1964, p. 1.

⁷ ROSENFELD, Kathrin. Introdução. In: SÓFOCLES, *Antígona*. Tradução: Lawrence Pereira. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006, p. 11-12.

continuação de minha pesquisa anterior⁸, tomo como objeto de análise um dos dramas mais celebrados do poeta: a tragédia *Antígona* (442/1 a.C.).

É possível inferir, através de prospecção bibliográfica, que as investigações dos últimos anos relacionadas ao texto de *Antígona* estão situadas em, ao menos, três eixos principais. Em primeiro lugar, a tragédia atende aos interesses dos estudos de gênero, pelo fato de a heroína, enquanto mulher – representada por e para uma audiência predominantemente composta por homens –, insurgir-se contra o νόμος (*nómos*) – aqui entendido em uma concepção geral de lei/norma – personificado na figura de Creonte⁹. Por outro lado, é notável uma bibliografia bastante extensa a respeito dos estudos psicanalíticos, sobretudo aqueles cuja inclinação lacaniana é mais evidente, sobre a relação de Antígona com seu irmão, Polinice¹⁰. E, por último, mas não menos importante, se identificou uma vasta gama de textos a respeito da interpretação hegeliana do texto e os posteriores desenvolvimentos a partir deste pressuposto – qual seja, a análise do drama a partir da dicotomia leis humanas/leis divinas – nas mais diversas áreas como a filosofia, o direito, as letras clássicas, a pedagogia e psicologia.

Na presente dissertação, foi utilizado um instrumento comum à retórica aristotélica e à análise de discurso moderna a fim de que se tornasse possível

⁸ DE MIRANDA, Rodrigo. *O grande silêncio, o clamor vão, a inflexível filha: luto das mulheres na Antígona, de Sófocles* (Trabalho de conclusão de curso). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Departamento de História. Porto Alegre, 2018a.

⁹ Além do especial destaque que devemos dar o livro de Judith Butler (*Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*. Nova Iorque: Columbia University Press. 2000.), ainda podemos citar ZAQUEO, Anelise Zaninetti; BIAJOLI, Maria Clara Pivato. Antígona: um estudo sobre os limites da liberdade feminina na Grécia antiga. *Hélade*. V. 4, n. 3, 2018, p. 99-108; GOLDHILL, Simon. Antigone: An Interruption Between Feminism and Christianity. *International Journal of the Classical Tradition*. Vol. 21, n. 3, 2014, p. 309-316; STORY, Amy. Simone de Beauvoir and "Antigone": Feminism and the Conflict between Ethics and Politics. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, v. 41, n. 3, 2008, pp. 169-183; WALSH, Keri. Antigone Now. In: *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, v. 41, n. 3, 2008, p. 1-13.

¹⁰ O psicanalista francês Jacques Lacan escreveu sobre *Antígona* no seu *VII Seminário: a ética da psicanálise* (LACAN, Jacques. *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*. Nova Iorque, Londres: W. W. Norton & Company, 1997), e inaugurou um novo e brilhante paradigma de interpretação do texto sofocliano. Além do texto de Lacan, se pode mencionar algumas pesquisas recentes como a de BOMFIM, Flávia. O desejo puro de Antígona: ética lacaniana e dimensão trágica. *Analytica*, v. 5, n. 8. São João del-Rei, 2016, p. 129-149; SPARANO, Maria Cristina de Tavora; MOURÃO, Manfred Rommel Pontes Viana. Da lei à transgressão: a ética da psicanálise revista em Antígona e n'A Filosofia na alcova. *Sofia*. Vitória, vol. 6, n. 1, Jan.- Jul., 2016, p. 135-149; FURTADO, Dimas. Antígona e a ética da psicanálise: notas sobre o Seminário 7. *Reverso*, v. 35, n. 65, Belo Horizonte jul., 2013, p. 31-38; VORSATZ, Ingrid. "Agiste conforme o teu desejo?" *Antígona e a ética trágica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013 e VAN HAUTE, Philippe. Antígona: heroína da psicanálise. *Discurso*. n. 36, 2007, p. 284-309.

apresentar algumas possibilidades de leitura sobre a construção caracterológica dos agentes dramáticos sofoclianos. A investigação sobre a construção do ἦθος (êthos¹¹) no drama *Antígona* (442-1 a.C.), de Sófocles (497/6-406 a.C.), foi construída com base na literatura especializada e nas fontes do período. O objetivo é identificar e sugerir alguns dos ἦθη (êthe) possíveis no teatro sofocliano em sua historicidade. Para os efeitos do presente trabalho, se associou a construção caracterológica ao uso da linguagem retórica. Dessa forma, se parte da premissa da impossibilidade de do estabelecimento uma imagem caracterológica única das personagens, porque o êthos, como bem entendido por Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.), se desenvolve, precisamente, no *momento* da fala. Portanto, foi ensaiada a hipótese segundo a qual é possível descrever mais de uma imagem de si das personagens – i.e., para uma compreensão do êthos dos agentes dramáticos, é necessário que se examine cada episódio em particular¹². Ademais, se conclui que uma leitura holística do êthos pode não dar conta de compreender a construção multifacetada das faces trágicas das personagens sofoclianas. Os “recortes” escolhidos são as ῥῆσεις (rhêseis)¹³ dos três ἀγῶνες (agônes) – aqui entendidos como debates¹⁴ – do drama: o prólogo, que

¹¹ Neste escrito, se optou por marcar a vogal longa com o uso do sublinhado. Na primeira aparição dos termos gregos no corpo do texto, a grafia grega foi utilizada; nas demais ocorrências, foi escrita a forma transliterada. No corpo do texto, é usada a fonte *SPlonic* para grafar os termos gregos. Já nas notas de rodapé, onde há as referências aos excertos na língua original – todas recolhidas da ferramenta *Perseus* (Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>>. Acesso em 03/08/2020) –, foi usada a fonte padrão do trabalho, *Arial*. Os dicionários/léxicos – condição indispensável para realização desta dissertação – utilizados, *Middle Liddel* e *LSJ*, também foram consultados na mesma ferramenta.

¹² É necessário esclarecer: a intenção não é fornecer uma leitura totalizante do êthos, apenas identificar os êthe nos recortes selecionados.

¹³ María Reguero, em sua tese sobre a relação entre tragédia e retórica na Atenas clássica, define a rhêsis (no plural, ῥῆσεις – rhêseis) como “[...] um conjunto de versos recitados, de certa extensão e relativa independência temática, por um personagem. Teoricamente se pode considerar que formam uma rhesis as falas que ultrapassam os cinco ou seis versos, sempre que estão claramente articulados [em si]” (REGUERO, María. *Tragedia y Retórica en la Atenas Clásica: a rhesis trágica como discurso formal em Sófocles* (Tese). – Universidad de la Rioja, Facultad de Filología y Geografía e Historia, Departamento de Estudios Clásicos. 2007, p. 21. Tradução minha). Se pode concebê-las em oposição à στιχομυθία (stichomythía), uma conversação marcada por versos curtos entre as personagens trágicas. Cf. também GOLDHILL, 2003, p. 127.

¹⁴ Partindo da premissa da irresolução essencial dos conflitos, uma vez que a tragédia é a manifestação de desacordos pluralísticos tratados como valores absolutos (APFEL, Lauren J. *The advent of pluralism: diversity and conflict in the Age of Sophocles*. Oxford: Oxford University Press. 2011), neste trabalho há a apropriação do entendimento de Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts Tyteca, em seu *Tratado da argumentação*, e as cenas que tomadas como objeto de análise (prólogo, segundo e terceiro episódios) são chamadas de debates. Os autores partem de uma diferenciação essencial entre discussões e debates. Entendem as discussões como situações de confronto argumentativo nas quais “os interlocutores buscam honestamente e sem preconceitos a melhor solução de um problema controverso. [...] Supõe-se que os interlocutores, na discussão, não se preocupam senão em mostrar e provar todos os argumentos, a favor ou contra, atinentes às diversas

encena a disputa entre Antígona e Ismênia; o segundo episódio, quando Antígona é confrontada por Creonte; e o terceiro episódio, onde Hêmon busca dissuadir Creonte de sua decisão de condenar a heroína que dá nome ao drama à morte.

A premissa que justifica o interesse de analisar um elemento da arte retórica – a saber, o *êthos* – em uma obra de dramaturgia é a experiência ateniense da democracia, a importância do *λόγος* (*lógos*) – aqui entendido como palavra e discurso racional – e a oralidade. Ora, a cultura, para Edward Said, é um fenômeno que pede uma interpretação conjuntural: não se pode analisar um artefato literário, por exemplo, desprezando seu contexto de produção. Existe uma correspondência essencial entre os mundos ficcional e histórico e entre as personagens e a própria ficção. A “concretude” da obra de arte não a reduz ou a esvazia, como se poderia argumentar, mas a torna mais interessante seja como objeto histórico ou mesmo como obra de arte¹⁵, além de conferir um número maior e de melhor qualidade analítica de chaves de leitura e interpretação das produções. Afinal, e como fora brilhantemente argumentado por Max Horkheimer,

[...] os fatos que os sentidos nos fornecem são pré-formados de modo duplo: pelo caráter histórico do objeto e pelo caráter histórico do órgão perceptivo. Nem um nem outro são meramente naturais, mas enformados pela atividade humana, sendo que o indivíduo se autopercebe, no momento da percepção, como receptivo e passivo¹⁶.

Said também critica a ideia de que as produções – em seu escopo analítico particular, as produções artísticas – são autônomas em si mesmas, isto é, que por possuírem muitas vezes um caráter de universalidade socialmente atribuído a si próprias – um entendimento passível de ser identificado em sua historicidade –,

teses em presença. A discussão, levada a um bom termo, deveria conduzir a uma conclusão inevitável e unanimemente admitida [o que não significa, cabe acrescentar, inequivocamente verdadeira], se os argumentos, presumidamente com o mesmo peso para todos, estivessem dispostos como que nos pratos de uma balança. *No debate, em contrapartida, cada interlocutor só aventaria argumentos favoráveis à sua tese e só se preocuparia com argumentos que lhe são desfavoráveis para refutá-los ou limitar-lhes o alcance.*” (PERELMAN, Chaïm; TYTECA, Lucie Olbrechts. *Tratado da Argumentação: a nova retórica*. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 41-2. Grifo meu).

¹⁵ SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 42.

¹⁶ HORKHEIMER, M. Teoria tradicional e teoria crítica. In: _____; ADORNO, Theodore. HABERMAS, Jürgen. BENJAMIN, Walter. *Os pensadores*. pp. 117-154. São Paulo: Editora Abril, 1983, p. 125.

prescindiriam de uma leitura que aponte sua historicidade como marco fundamental. Analisando a literatura oitocentista em termos do que comportam de discursos imperialistas, o autor argumenta que a própria literatura faz constantemente autorreferências como partícipe de seu lugar de pertença. A linguagem das personagens evoca e deriva dos discursos de seu lugar de produção¹⁷.

Se postula o argumento de que por mais que as tragédias possuam métrica e linguagem próprias que as diferem das manifestações artísticas anteriores, como a épica, a elegia, o ditirambo etc., a experiência do falar na democracia e o uso público da palavra são elementos que não escaparam, e aqui não cabe julgar se de forma intencional ou não, da composição dramatúrgica dos poetas trágicos. Por outro lado, a identificação do *êthos* a partir de um evento isolado é pouco esclarecedora em relação à própria natureza da tragédia, isto é, apresentar a mutabilidade das situações, como se argumenta na seção sobre a relação entre a linguagem da tragédia e a retórica. São estas transformações da imagem de si ao longo do desenvolvimento da trama, assim como o caráter multifacetado dos agentes dramáticos sofocianos, que se privilegia e busca apresentar.

É de domínio comum na grande área dos estudos clássicos que a tragédia, como fenômeno sócio-histórico, foi um espetáculo *sui generis* na vida cívica de Atenas. Sua presença era garantida em ao menos dois dos festivais políades que ocorriam periodicamente na cidade durante o recorte cronológico específico desta pesquisa (as décadas de 440-30 a.C.). Foi um espetáculo com música e dança, um vestuário específico que a diferenciava da comédia, o uso de máscaras e uma cenografia. É necessário, no entanto, que fique clara a delimitação do objeto: a tragédia grega como texto. De acordo com Francisco Marshall,

Considerar essa proeminência da tragédia grega no século V a.C. ateniense implica simultaneamente reputar um alto grau e valor a sua condição documental, e valorizar sua viabilidade como alternativa de acesso ao horizonte comunicativo grego clássico. A referencialidade privilegiada do texto

¹⁷ SAID, *Op. Cit.*, p. 50.

trágico em seu contexto histórico qualifica a tragediografia como corpo documental, e enseja a que se procure percebê-lo inter-relacionado ao contexto comunicativo em que se situava¹⁸.

Como argumentado pela historiadora Nicole Louraux em seu importante livro *Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia Antiga*,

[...] tudo passa pelas palavras, porque tudo se passa nas palavras [...]. Palavras lidas para substituir as palavras ouvidas, aquelas que a representação trágica oferecia à escuta ativa do público ateniense. Palavras de duplo ou múltiplo sentido. Em síntese, texto, nada mais que texto¹⁹.

Essencialmente, o que poderia ser *ouvido*. De certo esta é a justificativa adotada pela autora à justificativa da construção da própria natureza, e da escolha do método, de seu escrito. Ainda assim, apresenta também uma forma possível de investigação. O helenista Bernard Knox, escrevendo na década de 1960, partilha do mesmo entendimento segundo o qual as palavras do texto são tudo que o que se têm da performance original no teatro de Dioniso²⁰.

Por outro lado, retornando à *Poética*, de Aristóteles, é possível perceber que o objetivo principal no que diz respeito à tragédia, isto é, o atingimento pleno de sua finalidade – assim como o de qualquer outra arte –, é a possibilidade que ela tem de manifestar os efeitos que lhe são próprios. Desta forma, quando se refere, a título de exemplo, ao espetáculo cênico, reconhece que

[...] de certo, é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e o menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo do que do poeta²¹.

¹⁸ MARSHALL, Francisco. *Édipo Tirano: a tragédia do saber*. Brasília: editora UnB, 2000, p. 41.

¹⁹ LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia antiga*. Tradução: Mario da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 7-8.

²⁰ KNOX, *Op. Cit.*, p. 10.

²¹ ARISTÓTELES. *Sobre a Poética*. Tradução e notas: Eudoro de Souza. In: Os Pensadores, vol. IV. Rio de Janeiro: Abril. 1ª Edição, 1973, 1451b. Todas as citações desta fonte são traduções de Eudoro de Souza.

Adiante em seu tratado sobre a arte poética, o filósofo estagirita argumenta com contundência que

[...] O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e é este o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que quem *ouvir* as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos da trama de apiede, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo. Querer produzir estas emoções unicamente pelo espetáculo é processo alheio à arte e que mais depende da coregia. [...] Ora, como o poeta deve procurar apenas o prazer inerente à piedade e ao terror, provocados pela imitação, bem se vê que é na mesma composição dos fatos que se ingerem tais emoções²².

Nas últimas duas décadas houve uma produção bastante significativa no que diz respeito à análise das tragédias em termos de performance (um estrangeirismo hoje incorporado à língua portuguesa). É possível citar, a título de exemplo, trabalhos de alguns autores e autoras que privilegiam ou conferem destaque maior à performance, como por exemplo Edith Hall²³, David Raeburn²⁴, Rachel Sternberg²⁵, Melinda Powers²⁶, Nancy Rabinowitz²⁷, Patricia Easterling²⁸ e Peter Ahrens Dorf²⁹, dentre tantos outros trabalhos extremamente qualificados e importantes para a área que uma pesquisa rápida pelos repositórios digitais e bibliotecas virtuais pode oferecer. Nesta dissertação, contudo, para os efeitos do que se propõe, interessa pensar a tragédia como texto.

Embora se possa estabelecer diversas conexões de sentido a partir do termo “tragédia” enquanto signo linguístico – isto é, as diversas cargas semânticas e

²² *Ibid.*, 1453b. Grifo meu.

²³ HALL, Edith. *Greek tragedy: suffering under the Sun*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.

²⁴ RAEBURN, David. *Greek tragedies as play performances*. West Sussex: John Wiley & Sons, 2017.

²⁵ STERNBERG, Rachel. *Tragedy Offstage: suffering and sympathy in Ancient Athens*. Austin: University of Texas press, 2006.

²⁶ POWERS, Melinda. *Athenian Tragedy in performance: a guide to contemporary studies and historical debates*. University of Iowa Press, 2014.

²⁷ RABINOWITZ, Nancy. *Greek Tragedy*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

²⁸ EASTERLING, Patricia. Form and Performance. IN: _____.(Org.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 151-177.

²⁹ AHRENSDORF, Peter. *Greek tragedy & political philosophy: rationalism and religion in Sophocles Theban plays*. Cambridge University Press, 2009.

contextos sintáticos nos quais este termo é ainda hoje e fora outrora empregado para designar uma “situação trágica” –, escrever que a tragédia *foi*, no pretérito perfeito, significa não um atestado de negação no que diz respeito à similaridade do conteúdo que se poderia grosseiramente chamar de “trágico” no mundo antigo e contemporâneo, mas quer dizer que a tragédia grega, como fenômeno social da *pólis* de Atenas no século V a.C., não existe mais.

É possível discutir, e mesmo por em xeque, em que medida a escrita da história e o ofício do historiador são capazes de reconstruir, com precisão mais ou menos acurada, um passado que, embora presente no plano linguístico, só existe como vestígio³⁰, e, sobretudo, como imaginação daquele que escreve a história. A respeito da distinção entre a natureza do relato historiográfico e as ficções, Paul Ricoeur argumenta que é

[...] o recurso aos documentos [que] marca uma linha divisória entre história e ficção: diferentemente do romance, as construções do historiador visam a ser reconstruções do passado. Através do documento e mediante a prova documentária, o historiador é submedito ao que, um dia, foi. Tem uma dívida para com o passado, uma dívida de reconhecimento para com os mortos, que faz dele um devedor insolvente³¹.

Para Michel de Certeau³², a historiografia é o lugar onde se reintroduz o tempo ao vislumbrar a relação entre o discurso e aquele que o produz, uma vez que a interpretação do passado esconde o presente que a organiza. Assim, o alcance da historiografia não pode ser imaginado enquanto movimento em direção ao passado como num exercício de mecânica newtoniana: um historiador, no presente do século XXI, arremessa seu olhar num movimento oblíquo – negligenciando todo o entendimento sobre século V a.C. construído a partir de mais de dois mil e quinhentos anos de comentaristas, releituras, copistas e, por que não, modificações dos registros escritos – em direção a Sófocles. À parte qualquer crítica que, acertadamente, é possível tecer sobre metáforas de visão em relação à história (isto

³⁰ Como dissera recentemente um historiador bastante prestigiado, sem uma base materialista a história é somente idealismo (HARTOG, François. *Crer em história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 13).

³¹ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 247.

³² CERTEAU, Michel de. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 48.

é, ao sempre pretérito visto do presente), é necessário afirmar que todo historiador escreve: 1) do presente; 2) em diálogo com seus pares; 3) respondendo a questionamentos contemporâneos, consciente ou inconscientemente; 4) a partir de parâmetros (quer se chame de científicos ou de “aparato teórico”). A já clássica noção de operação historiográfica de Certeau³³ é decisiva para que se compreenda a escrita da história como um produto que já traz em si as marcas de sua historicidade, isto é, seu pertencimento ao tempo: abusando do termo grego, toda história é histórica porque, invariavelmente, se historiciza. Nas palavras de François Hartog,

[...] o historiador não pode mais ser o responsável pela passagem entre passado e futuro, pontífice à moda de Monod ou profeta à Michelet, que, no passado, lia o futuro já ocorrido ou a ocorrer e o proclamava. Pode, menos ainda, permanecer fiel à Fustel, no “esquecimento” do presente ou, particularmente, na sua contestação. Ele é responsável pela passagem, mas somente dentro do círculo do presente “entre a pergunta cega e a resposta esclarecida, entre a pressão pública e a solitária paciência do laboratório, entre o que ele sente e o que ele sabe”. Modesto, talvez, mas que se tornou, enfim, historiador do presente em pleno direito e pleno exercício. Quanto à história, quer seja do presente ou de outros períodos, incumbe-lhe assumir-se como história no presente³⁴.

O historiador tem uma relação íntima com o tempo: este é o seu domínio. Hartog diria ainda que ela é dupla, pois “[...] o tempo é, primeiro, aquele no qual ele

³³ Na sua *Escrita da História*, Certeau demonstra que a fabricação da história está atada necessariamente a três etapas distintas, mas complementares. Primeiro um *lugar*, especificamente um *lugar social*, onde se começa a desenhar toda uma topografia de interesses: por lugar social, o autor entende aquele onde está estabelecida uma ordem socioeconômica, política e cultural; ou seja, a pesquisa está submetida a determinadas regras, levando à conclusão de que toda interpretação histórica depende, por um lado, de um dado sistema de referências, e, por outro lado, da subjetividade do autor de determinada pesquisa. A segunda etapa dentro da lógica da pesquisa de Certeau é o método, a *técnica*, de modo que o lugar onde se coloca esta técnica põe a história como sinônimo de prática científica ou de prática literária. De um ponto de vista mais ontológico, é possível se valer do conceito de historicidade, qual seja, o termo que expressa uma forma de condição histórica sobre a qual o indivíduo ou uma coletividade apreendem a si mesmos na sua relação com o tempo. O método é o conjunto de regras *aceito* por uma determinada comunidade. Nas palavras do autor, é entre o que é *dado* (aquele objeto que é ressignificado de forma a pertencer ao conjunto de objetos classificados como fontes históricas) e o *criado* (a escrita), entre a natureza e a cultura, que ocorre a pesquisa. Em terceiro e último lugar, mas não último no sentido de menos importante, *uma escrita*. E o autor coloca-a em último lugar porque, para que ela exista, é necessário anteriormente que esteja articulada com um lugar social (primeiro item) e de acordo com uma operação científica (segundo item). A escrita é, portanto, “uma prática do desvio, com relação aos modelos culturais ou teóricos contemporâneos” (CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, p. 89).

³⁴ HARTOG, *Op. Cit.*, p. 186.

vive e trabalha, mas é também o ‘seu’ período, o tempo sobre o qual ele trabalha”³⁵. Para o efeito deste escrito, portanto, é essencial notar que, a partir do movimento convencionalmente denominado *linguistic turn* (giro linguístico), a prática historiográfica passou a se permitir aproximações de conceitos e abordagens dos campos de investigações ligados à linguística, como a retórica e a análise de discurso³⁶.

Mas antes de que se apresente a noção de *êthos*, cabe uma pequena menção à *Poética* como forma de justificar a metodologia. No início do texto, Aristóteles estabelece a divisão da tragédia em algumas partes: o mito (μῦθος, *mythos*, entendido como enredo); os caracteres (*éthe*); a elocução (λέξις, *léxis*, as formas de dizer); o pensamento (διάνοια, *diánoia* o que dizem as personagens); o espetáculo (ὄψις, *hópsis*); e a melopeia (μελοποιία, *melopoíia*, sua parte musical)³⁷. No capítulo XIX, o filósofo revela que

O que respeita ao pensamento tem seu lugar na retórica, porque o assunto mais pertence ao campo desta disciplina. O pensamento inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavra; dele fazem parte o demonstrar e o refutar, suscitar emoções (como a piedade, o terror, a ira e outros que tais) e ainda o majorar e o minorar o valor das coisas³⁸.

Os princípios a partir dos quais se despertam emoções são os mesmos na poética e na retórica, com apenas uma diferença: “[...] na poesia, os sobreditos efeitos devem resultar somente da ação e sem interpretação explícita, enquanto [na retórica] resultam da palavra de quem fala [...]”. É exequível, portanto, estabelecer uma aproximação entre a *Poética* e a *Retórica*³⁹ tanto pelo papel fundamental da

³⁵ *Ibid.*, p. 37.

³⁶ SOARES, Larissa. *Ethos de Helena no teatro trágico de Eurípedes (sec. V a.C.): uma análise de Troianas (415 a.C.), Helena (412 a.C.) e Orestes (408 a.C.)*. (Dissertação). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016, p. 20.

³⁷ ARISTÓTELES, *Poética*, 1450a.

³⁸ *Ibid.*, 1456a.

³⁹ Nesta dissertação, se procurou conferir especial destaque à teoria aristotélica da retórica. De certo Aristóteles não foi o primeiro autor a buscar sistematizar esta arte na antiguidade, embora seja o mais antigo que tenha sobrevivido ao tempo. Kurpios, quando argumenta que há uma espécie de continuidade entre a teoria retórica dos séculos V e IV a.C., o que serve de premissa para sua análise do *Diálogo Meliano* em Tucídides a partir da *Retórica* (KURPIOS, Marcin. Reading Thucydides with Aristotle's Rhetoric: arguin from justice and expediency in the Melian Dialogue and the speeches. *Eos, CII*, 2015, p. 228), é um exemplo tomado como base. Ademais, é traçado, no capítulo 2.2, um

linguagem como pelo fato de que ambas as artes/técnicas teorizam sobre a mobilização dos afetos. Estabelecida esta aproximação, se torna viável dar seguimento ao entendimento sobre o *êthos*.

O linguista francês Dominique Maingueneau também é referência importante quando se trabalha com a noção de *êthos*. Para este autor, o interesse pelo conceito, bem como sua instrumentalização no campo da análise de discurso e das demais ciências humanas se explica pela “[...] evolução das condições do exercício da palavra publicamente proferida [...]”, e um fator determinante quando se pensa em utilizar esta noção nas pesquisas é “[...] definir por qual disciplina ela é mobilizada, no interior de que rede conceitual e com que olhar”⁴⁰.

Para os efeitos do presente trabalho, existem alguns entendimentos sobre *êthos*⁴¹ retórico que se pode instrumentalizar. Jakob Wisse⁴² observa que o filósofo apresenta o conceito na *Retórica* de forma breve, embora muito precisa: Aristóteles compreende esta noção como um dos três meios artísticos/técnicos de persuasão, juntamente a *lógos* e *πάθος* (*páthos*)⁴³. Para o filósofo grego, persuade-se pelo *êthos* (traduzido convencionalmente como “caráter”) quando o discurso sugere que seu orador é digno de fé. Contudo, é necessário

paralelo possível entre a tragédia e a retórica a partir de alguns artifícios comuns à linguagem trágica e dos tribunais.

⁴⁰ MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do *ethos*. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Orgs.). *Ethos discursivo*. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2014, p. 11-2.

⁴¹ É interessante e necessário notar que a noção de *êthos*, aludindo à ideia de caracterização, é pensada por Aristóteles na *Poética*. Neste escrito, o filósofo define o *êthos* como “[...] o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou qual qualidade [...]” (1450a). A forma a partir da qual se pode obter conhecimento sobre como o processo de caracterização acontece é precisamente o pensamento dos agentes, que se manifesta a partir de suas ações. A ação, portanto, é o meio pelo qual é possível tecer juízos sobre a imagem de si (AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de *ethos* a análise de discurso. In: AMOSSY, Ruth (Org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2018) projetada pelos agentes, tanto na *Retórica* como na *Poética*. E também é curioso salientar que há um princípio comum que rege tanto a argumentação como a própria construção dos enredos: a saber, o verossímil, *εἰκός* (*eikós*). Dito de outro modo, “para Aristóteles, a retórica se liga ao que é, mas que poderia não ser, e a poética ao que não é, mas que poderia ter sido – a ficção. Afinal, isso tem a ver, no entanto, com a mesma coisa: o ‘possível verossímil’” (MEYER, Michel. *A retórica*. São Paulo: Ática, 2007, p. 102).

⁴² WIESSE, Jakob. *Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher, 1989, p. 29.

⁴³ É necessário mencionar que não há uma divisão entre *êthos*, *páthos* e *lógos*, uma vez que todos são produzidos simultaneamente e através do discurso. Esta “separação” é uma artificialidade cuja finalidade é melhor compreender o processo pelo qual uma fala se torna persuasiva.

que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o caráter do orador; pois não se deve considerar sem importância para a persuasão a probidade do que fala [...], mas quase se poderia dizer que o caráter é o principal meio de persuasão⁴⁴.

A finalidade do *êthos*, portanto, é causar no auditório uma impressão favorável e benevolente ao orador, e a partir daí angariar sua confiança. Existem alguns predicados que Aristóteles considera como os mais adequados para atingir este objetivo:

três são as causas que tornam persuasivos os oradores, e sua importância é tal que por elas nos persuadimos, sem necessidade de demonstrações: são elas a prudência [φρόνησις (*phrónēsis*)], a virtude [ἀρετή (*areté*)] e a benevolência [εὐνοία (*eúnoia*)]⁴⁵.

Na retórica aristotélica o *êthos*, enquanto caráter moral, condiciona quase todo o poder de persuasão. Para Ekkehard Eggs⁴⁶, Aristóteles se distancia dos retóricos de seu tempo – que não atribuíam ao *êthos* eficácia persuasiva – por conferir importância fundamental à imagem que o orador constrói de si durante a fala. É de importância vital notar, ainda segundo Eggs, que tanto *êthos* como *páthos* não pertencem à arte retórica, a menos que sejam produzidos *no* e *pelo* discurso: se tomou esta como uma premissa fundamental da presente dissertação, uma vez que os meios artísticos/técnicos de persuasão só podem ser entendidos enquanto tais a partir do *lógos*, isto é, da fala – no caso do presente trabalho, do texto.

Por outro lado, o interesse da análise de discurso pelo *êthos*, como argumentado por Ruth Amossy, consiste em saber *como* um discurso se torna eficaz. Ele remete à enunciação enquanto procedimento linguístico através do qual o locutor imprime sua marca nos enunciados, e, portanto, pressupõe uma relação complementar e dependente entre o locutor – que representa a origem – e o auditório – como destino dos enunciados. Ademais, é importantíssimo notar que o

⁴⁴ ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução e notas: Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015, 1356a. Todas as citações deste escrito são traduções desta edição.

⁴⁵ *Ibid.*, 1378a.

⁴⁶ EGGS, Ekkehard. Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna. In: AMOSSY, Ruth (Org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2018, p. 29.

êthos transcende a tentativa do orador de projetar sua própria imagem: nas palavras de Amossy, ele supera a intencionalidade:

Indissociável da influência mútua que os parceiros desejam exercer uns sobre os outros, a apresentação de si é tributária dos papéis sociais e dos dados situacionais. Uma vez que é inerente a toda troca verbal e submetida a uma regulamentação sociocultural, ela supera largamente a intencionalidade do sujeito que fala e age⁴⁷.

De acordo com Eggs⁴⁸, há pelo menos duas formas de pensar a imagem de si construída pelo discurso a partir da *Retórica*. Em primeiro lugar, na relação que o conceito estabelece com um sentido propriamente moral: o autor argumenta que a vinculação entre o caráter e a ideia de honestidade é a condição indispensável na construção de uma imagem de si verdadeiramente persuasiva. Por outro lado, observa que o filósofo ainda atribui ao conceito a prerrogativa de perceber o que é adequado a cada situação particular. A título de exemplo, no livro III da *Retórica* Aristóteles argumenta que um homem simples não poderia dizer as mesmas coisas que um homem culto, tampouco, ou sobretudo, da mesma maneira⁴⁹. Desse modo, há uma vinculação do *êthos* ao que Eggs denomina como o *habitus* do orador, isto é, seu tipo – ou estereótipo – social, porque tanto os temas como o estilo devem ser apropriados à imagem que o orador projeta de si. Dessa forma, argumenta que na *Retórica* se está

Diante de dois campos semânticos *opostos* ligados ao termo *ethos*: um, de sentido moral e fundado na *epiékheia*, engloba atitudes e virtudes como *honestidade*, *benevolência*, ou *equidade*; outro, de sentido neutro ou objetivo de *héxis*, reúne termos como *hábitos*, *modos* e *costumes* ou *caráter*⁵⁰.

Estes dois entendimentos, para o autor, não apenas não se excluem como uma relação complementar entre ambos é a condição indispensável de uma imagem

⁴⁷ AMOSSY, *Op. Cit.*, p. 13.

⁴⁸ EGGS, *Op. Cit.*, p. 29.

⁴⁹ Cf. ARISTÓTELES, *Retórica*, 1408a.

⁵⁰ EGGS, *Op. Cit.*, p. 30.

persuasiva. Contudo, como bem lembra Manigueneau⁵¹, “[...] a eficácia do *ethos* reside no fato de ele se imiscuir em qualquer enunciação sem ser explicitamente enunciado”. Deve figurar, ainda segundo o autor, em uma espécie de segundo plano da enunciação⁵². Em outras palavras, o *êthos* deve ser mostrado (implicitamente) em vez de ser dito (explicitamente): afinal, e a título de exemplo, é compreensível que se tenda a desconfiar de alguém de se *diz* honesto. Ademais, cabe ainda salientar que o entendimento aristotélico aponta para uma compreensão do *êthos* como

[...] uma noção *discursiva*, ele se constrói através do discurso, não é uma “imagem” do locutor exterior a sua fala; [...] é fundamentalmente um processo interativo de influência sobre o outro; [...] é uma noção fundamentalmente híbrida (sociodiscursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio-histórica⁵³.

Dado deste recurso, torna-se admissível estabelecer uma leitura plausível da caracterização dos agentes dramáticos a partir de estereótipos éticos (com *eta*) socialmente constituídos e pré-estabelecidos pelas comunidades históricas. É precisamente com base entendimento que se torna importante perceber, neste trabalho, os argumentos utilizados pelos personagens a fim de captar tanto os *êthe* possíveis no teatro sofocliano como o que eles dizem sobre seus emissores, quais são os *caracteres* historicamente constituídos passíveis de serem observados a partir do *lógos* sofocliano.

Para que os objetivos deste trabalho pudessem ser satisfeitos, foi eleita uma organização bastante óbvia dos capítulos. Como é necessário compreender as condições históricas e sociais nas quais a tragédia não apenas nasceu, mas se tornou possível, é imprescindível que ela seja situada em seu lugar no espaço e no tempo. Para tanto, buscou-se apresentar brevemente o que foi a tragédia como

⁵¹ MAINGUENEAU, *Op. Cit.*, p. 13.

⁵² *Ibid*, p. 14.

⁵³ *Ibid*. p. 17.

fenômeno sócio/histórico. O conceito de representação social foi mobilizado no sentido de associar, a partir do isomorfismo característico das apresentações em e para um público, o horizonte de referências comuns – e partilhadas pela comunidade – presente na linguagem das tragédias e dos tribunais.

Foram também selecionados alguns entendimentos já canônicos sobre o espetáculo trágico com a finalidade de preparar os(as) eventuais leitores(as) para a análise final. Para isso, o capítulo foi dividido em três seções: na primeira, o objetivo é compreender a tragédia a partir das fontes que atestam sua recepção no séculos V e IV a.C., bem como apresentar algumas entendimentos sobre o sentido da tragédia para aquela sociedade particular. Na segunda, o esforço se orientou no sentido de demonstrar uma proximidade possível entre a linguagem da tragédia e dos tribunais (duas maneiras distintas de experienciar a democracia), de forma que uma análise dos argumentos dos agentes dramáticos nos termos propostos nesta introdução se justifique. Na terceira, são apresentadas informações pontuais sobre o poeta e algumas linhas gerais sobre o sentido de sua obra. Ao fim, é descrito o enredo da peça, a fim de que se possa conhecer devidamente o tema, antes da análise final.

Já o último capítulo é dedicado exclusivamente a perceber, a partir da análise das *rhêseis*, como se dá a construção caracterológica nas cenas selecionadas do drama. É apresentada uma análise das falas e, ao fim de cada seção, uma espécie de conclusão onde se tecem algumas das imagens de si dos agentes que se julgam possíveis, bem como alguns lugares comuns da prática retórica conforme descritos por Aristóteles.

Por fim, cabe acentuar, mais uma vez, que este trabalho se trata de análise parcial – i.e., restrita quase exclusivamente às *rhêseis* dos três debates. Contudo, o trabalho se caracteriza por ser uma tentativa de interpretação original no que diz respeito à análise dos *éthe*, seja por considerar a natureza diversa dos três *agônes* em termos retóricos como pela extensão da análise em si. Os instrumentos utilizados conferem um aspecto interdisciplinar ao escrito, o que é característico dos Estudos Clássicos entendidos como uma grande área de conhecimento.

2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRAGÉDIA EM ATENAS – SÉCULO V a.C.

A tragédia desempenhou um papel decisivo na tomada de consciência do “fictício” no sentido próprio; foi ela que permitiu ao homem grego, na virada dos séculos V e IV, descobrir-se, na sua atividade de poeta, como um puro imitador, como o criador de um mundo de reflexos, de aparências enganosas, de simulacros e de fábulas, constituindo, ao lado do mundo real, o da ficção⁵⁴.

O objetivo deste capítulo é apresentar o espetáculo trágico em sua dimensão histórica, isto é, dentro de um espaço específico no calendário dos festivais religiosos da cidade; pautado por um determinado regime estético e sob as condições de poder dizer da democracia; e entendido como uma forma de representação social. Faz-se necessário para que se possa compreender a ação trágica nos termos dos problemas inerentes à vida social da cidade: os cidadãos não compareciam ao teatro para conhecerem mais sobre a casa de Édipo ou de Agamêmnon – temas com os quais o público já estava bastante familiarizado –, mas sim para assistir o desenvolvimento de questões relativas à vida em sociedade em sua relação com o passado histórico⁵⁵ e a sabedoria do governante e seu modo de encarar os problemas que se lhe colocam⁵⁶. Por isso mesmo o caráter prazeroso e o caráter de instrução, isto é, seus elementos emocionais e intelectuais, são inseparáveis da tragédia⁵⁷.

⁵⁴ VERNANT; VIDAL-NAQUET, *Op. Cit.*, p. 215.

⁵⁵ *Ibid*, p. 3.

⁵⁶ Cf. KNOX, Bernard. *Édipo em Tebas: o herói trágico de Sófocles e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva. 2002; MARSHALL, *Op. Cit.*.

⁵⁷ HALL, *Op. Cit.*, p. 9.

2.1 A tragédia como instituição políade e o espetáculo como representação social

De acordo com o historiador Martin Revermann, a tragédia, embora uma arte então nova, criada em Atenas no século VI a.C., foi um fenômeno do mundo grego em geral, além de ter integrado e transformado a tradição épica jônica e dórica, e, especialmente com o canto coral, formou uma inteira novela polifônica de expressão artística⁵⁸. Para o pesquisador, há algumas poucas fontes que atestam a recepção, durante os séculos V e IV a.C., das tragédias atenienses do V a.C. Dentre elas estão a comédia *As rãs* (405 a.C.), de Aristófanes (aprox. 447 a.C. – 385 a.C.); o discurso de Licurgo contra Leócrates (330 a.C.); a *Poética*, de Aristóteles; e as pinturas em cerâmica.

A comédia *As rãs* (Βάρπραχοί) foi encenada pela primeira vez nas Lenéias⁵⁹ de 405 a.C., logo após o acontecimento traumático da morte de Eurípides (aprox. 480 a.C. – 406 a.C.) e Sófocles, e conquistou o primeiro lugar no concurso. Resumidamente, é possível dizer que a comédia apresenta como enredo a disputa agônica entre Ésquilo (aprox. 525/4 a.C. – 456/5 a.C.) e Eurípides – cujo árbitro é Dioniso, que desce ao Hades a fim de recolher um deles de volta à cidade e à vida – pelo posto de maior tragediógrafo. É notável que a personagem de Sófocles se resigne em relação à disputa e se conforme com o segundo lugar, não procurando entrar na disputa entre seus companheiros de ofício: de acordo com a tradutora Maria de Fátima Silva⁶⁰, este papel secundário de Sófocles pode ter diversas causas como, por exemplo, a composição da comédia ser anterior à morte do poeta de Colono, embora a mesma ainda não tivesse sido representada, o que para o efeito de deste escrito parece uma razão suficiente.

⁵⁸ REVERMANN, Martin. The reception of Greek Tragedy from 500 to 323 BC. In: SMIT, Betine Van Zyl. *Reception of Greek Drama*. Chichester, West Sussex : John Wiley & Sons. 2016, p. 14.

⁵⁹ Leneias foi um festival em honra a Dioniso restrito aos cidadãos de Atenas. O evento religioso e cívico se dava durante o inverno do hemisfério norte, provavelmente no mês de Gamélion, que corresponde aproximadamente a janeiro. Era marcado pela realização de sacrifícios e por concursos dramáticos onde eram representadas tanto tragédias como comédias. Cf. TAVARES DA SILVA, Rafael Guimarães. Festivais Dionisiacos na Ática (I): Dionísias Rurais e Leneias. *Hélade*, v. 5, n. 2, p. 317-341, 2019.

⁶⁰ ARISTÓFANES. *As rãs*. Tradução, introdução e comentários: Maria de Fátima Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 2014. Cf. p. 100, nota 126.

De acordo com Revermann, o fato de *As Rãs* ter sido tão celebrada é um forte indício do quanto o auditório ateniense prestigiava as tragédias: além de a comédia ter como uma de suas características explorar os enredos das tragédias – o que é bastante evidente neste drama –, o contexto de produção d’*As Rãs* marca o fim do período áureo da tragédia, e a consolidação da tríade Ésquilo/Sófocles/Eurípides no imaginário ateniense. Como afirmação da função paidêutica da tragédia, é Ésquilo o escolhido por Dioniso para retornar à cidade, pois são os bons conselhos do poeta que educou Atenas através do teatro que serão reverenciados pelo deus⁶¹.

Na segunda fonte mencionada por Revermann sobre a recepção da tragédia nos séculos V e IV a.C., o discurso de Licurgo contra Leócrates⁶², proferido em aproximadamente 330 a.C., isto é, o contexto de dominação macedônia da Hélade, o ateniense Leócrates fora acusado de traição e o legislador Licurgo (de Atenas, não de Esparta. 396 a.C. – 323 a.C.) pede ainda ao conselho de cidadãos a pena capital⁶³. Licurgo cita em seu discurso não apenas Homero e Tirteu, mas também 55 versos de uma tragédia perdida de Eurípides, *Erecteu*, e a finalidade deste uso é precisamente ilustrar um exemplo de patriotismo⁶⁴ – interpretação que contrasta com o Eurípides apresentado por Aristófanes em *As rãs*. Como é bem observado por

⁶¹ “Assim, aquele de vocês que der à cidade um bom conselho, é esse que eu decido levar” (v. 1420-1); “Este aqui [Ésquilo], por exemplo, que deu provas de bom senso, vai voltar para casa, para bem dos seus compatriotas, para bem da família e dos amigos, por ser um tipo com cabeça” (v. 1485-90); “Adeus, Ésquilo, boa sorte! Vai lá, salva a nossa cidade com os teus bons conselhos, ensina os tolos que lá não faltam!” (v. 1500-4).

⁶² Todas as menções à fonte vêm da recente edição portuguesa: LICURGO. *Oração contra Leócrates*. Tradução de J.A. Segurado e Campos. 1ª edição. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. 2010.

⁶³ É interessante notar que uma das invectivas de Licurgo consiste precisamente em acusar Leócrates de não lutar pela realização do rito funerário dos atenienses mortos na batalha de Queroneia (338 a.C.) – um tema abordado em *Antígona* –, que representou o avanço definitivo de Filipe II, rei macedônio, sobre o território helênico: “É, portanto, vossa obrigação ter bem presentes estes factos, e punir com a pena de morte este homem, que, além de para nada oferecer os seus serviços, nem sequer se dignou assistir aos funerais dos homens que morreram em Queroneia para defender a liberdade e a preservação da democracia: se dependesse dele todos teriam ficado insepultos!” (45).

⁶⁴ “É plenamente justificado todo o elogio que se faça de Eurípides, grande poeta de um modo geral, pela escolha deste mito para uma das suas peças, por considerá-lo o mais belo exemplo que podia dar aos seus concidadãos: estes, contemplando e interiorizando as acções dos heróis míticos, habituariam assim as suas almas ao amor da pátria. Vale a pena, Cidadãos e Juízes, escutar os versos que o Poeta compôs e atribuiu na peça à mãe da jovem levada ao sacrifício. Neles podereis ver representadas uma elevação e uma nobreza de alma dignas da cidade de Atenas e da filha de Cefiso” (100).

Revermann, o uso desta estratégia revela a permanência da tragédia como fenômeno cultural através da história.

Por fim, a *Poética* encerra as fontes escritas do período sobre a recepção da tragédia. O autor argumenta que este é um dos textos com maior repercussão da história, o que explica o fato de ser lido mais como um clássico de estética do que como um documento que atesta a recepção da tragédia no mundo antigo⁶⁵. Traça ainda uma comparação entre a leitura da tragédia por Platão (428/7 a.C. – 348/7 a.C.) e Aristóteles: enquanto para o primeiro este tipo de arte goza de um estatuto inferior em relação às demais manifestações de seu tempo pelo entendimento segundo o qual a imitação/representação da realidade apresentada no espetáculo é oposta à verdade – chegando mesmo a bani-la da cidade ideal –; por outro lado o segundo aborda a tragédia, mais especificamente a imitação, como uma disposição natural. Em Aristóteles, é identificável uma das primeiras tentativas de definir a tragédia:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação [κάθαρσιν] dessas emoções⁶⁶.

As fontes apresentadas acima possuem importância vital para que se possa ter uma ideia aproximada sobre o que os antigos gregos pensavam sobre a tragédia. Mas não é viável tentar compreendê-la satisfatoriamente sem situá-la no calendário religioso da cidade. O nascimento da tragédia na vida cívica da *pólis* remonta à tirania de Pisístrato (aprox. 600 a.C. – 528/7 a.C.), entre aproximadamente 536/4 a.C. Foi sob seu governo que se organizaram as Grandes Dionísias, ou Dionísias urbanas em “contraste” às Dionísias rurais⁶⁷, festival onde foram introduzidas, por

⁶⁵ REVERMAN, *Op. Cit.*, p. 21.

⁶⁶ ARISTÓTELES, *Poética*, 1449b.

⁶⁷ De acordo com Tavares da Silva, “a cerimônia principal das Dionísias rurais consistia numa *pompé* [cortejo], transportando religiosamente o falo – de grandes dimensões –, enquanto entoava uma série de cantos e canções tradicionais. O festival certamente culminava em sacrifícios – que talvez se restringissem apenas a bolos ou cozidos, embora pudessem conter sacrifícios animais também (como as representações em cerâmica costumam sugerir). Em todo caso, o festival tinha provavelmente o caráter de um rito destinado a promover a fertilidade dos campos e dos jar-dins, bem como a fecundidade das famílias” (TAVARES DA SILVA, *Op. cit.*, p. 320).

volta de 534 a.C., as representações dos concursos de tragédias. Este festival era então a mais recente das festas em honra ao deus, e consistia na festa mais importante depois das Grandes Panateneias⁶⁸. Ocorria entre os meses de março e abril e marcava a retomada da possibilidade de navegar no Egeu, o que faz com que os estrangeiros pudessem dela participar. Trabulsi argumenta que esta era uma estratégia de divulgação da “propaganda tirânica”⁶⁹. Sobre esse tema, Mossé argumenta que Pisístrato,

Cuidando de consolidar a unidade da Ática, favoreceu o desenvolvimento dos cultos que podiam congregiar todos os atenienses. Em primeiro lugar, o de Atena, a deusa tutelar da cidade, cujos festejos conheceram, então, particular brilho; o de Dioniso, o deus popular do campos, e o das duas deuses da Elêusis [Deméter e Perséfone]. Enfim, a época dos pistrátidas foi a das primeiras construções da Acrópole e dos notáveis trabalhos de adução d'água, bem como das primeiras grandes obras da escultura ática, às quais se liga o nome de Antenor. Pisístrato e seus filhos [...] foram, pois, os primeiros a revelar aos atenienses o caminho de sua futura proeminência econômica, intelectual e artística⁷⁰.

Contudo, Dioniso, como divindade ligada a terra, tem sua imagem sempre projetada como uma deidade *diante da cidade*, e não *na cidade*: a pergunta “o que tem isto a ver com Dioniso?”⁷¹ é pertinente para mostrar a evolução das festas que

⁶⁸ O mais importante festival ateniense era o das Grandes Panateneias, em honra de Atena, iniciadas por Psístrato por volta de 566 a.C. De acordo com Martins, “o Festival das Panateneias se constituía por uma semana religiosa e cívica que ocorria em Atenas em pleno verão, na lua nova depois do ano novo no mês de Hekatombaion. Era uma festa, em honra a deusa Atena, composta por competições de caráter agonístico, procissão, sacrifício e banquete. A cada quatro anos ocorriam as Grandes Panateneias, que recebiam estrangeiros e nas quais as ânforas panatenaicas eram oferecidas com azeite sagrado como prêmio aos competidores” (MARTINS, Camilla Miranda. Cultura material e imagem: um estudo da iconografia das ânforas panatenaicas. *Hélade*, v. 4, n. 3, 2018, p. 148, nota 3.)

⁶⁹ DABDAB TRABULSI, José Antônio. Crise social, tirania e difusão do dionisismo na Grécia Arcaica. *Revista de História* (USP), São Paulo, v. 116, 1984, p. 91.

⁷⁰ MOSSÉ, Claude. *Atenas: A História de uma Democracia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982, p. 20.

⁷¹ Vernant e Vidal-Naquet (*Op. Cit.*, p. 158) demonstram a relação paradoxal de Dioniso com a tragédia ateniense do século V a. C. Para os autores, “Dioniso encarna não o domínio de si, a moderação, a consciência dos seus limites, mas a busca de uma loucura divina, de uma posseção extática, a nostalgia de um completo alheamento; não a estabilidade e a ordem, mas os prestígios de um tipo de magia, a evasão apr aum horizonte diferente; é um deus cuja figura inatingível, ainda que próxima, arrasta seus fiéis pelo caminho da alteridade e lhes dá acesso a uma experiência religiosa quase única no paganismo, um desterro radical de si mesmo. E, no entanto, não foi na tradição mítica relativa a esse deus singular, a sua paixão, suas divagações, seus mistérios, seu triunfo, que os poetas trágicos foram buscar inspiração”. Por isso se concorda com Dabdab Trabulsi quando argumenta sobre a dificuldade de pensar Dioniso como uma divindade propriamente políade. Por isso, e como dito, seria mais preciso pensar a divindade como um deus *diante da cidade*: “[...] sua

se distanciavam do dionisismo original, o que demonstra para o autor uma espécie de domesticação do culto ao deus para que pudesse ser adaptado à cidade: “[...] o orgiasmo dioníaco não estava presente nas Grandes Dionisiacas. Havia faloforias, sacrifícios e banquetes, mas nada dos ‘excessos’ das outras festas”. O culto a Dioniso *na cidade*, portanto, consiste em

Uma festa nova [...] favorecida pelos tiranos em detrimento das festas mais antigas, porém menos adaptáveis às suas necessidades. Um compromisso entre a necessidade de dar uma satisfação às reivindicações do demos, componente essencial das bases sociais do poder tirânico, e a necessidade de reforçar as estruturas de um estado centralizado contra o particularismo aristocrático, necessidade que um dionisismo desabrido e corrosivo não poder jamais satisfazer⁷².

Pierre Grimal⁷³ afirma ser possível que desde os tempos da civilização cretense tenham existido “locais de espetáculo”, que os gregos chamaram θεάτρον (*théatron*), cujo espaço era preenchido por coros que dançavam com significado “religioso, simbólico ou simplesmente mimético”. Argumenta ainda que estes locais reservados às danças eram chamados de coros – termo que, tanto no período clássico como na língua de Homero designava um grupo de bailarinos –, e existiam nas praças públicas, as ágoras, de todas as cidades.

O local mais antigo de espetáculos dramáticos em Atenas é, muito provavelmente, o teatro de Dionísio Eleuthereus: “[...] Dionísio de Eleuteras, a aldeola da Beócia que foi incorporada na Ática no século VI e passava por ser o local de nascimento do deus”⁷⁴, e se situava na encosta sul da Acrópole: “Era constituído por um espaço circular chamado ‘Choros’, mais frequentemente chamado ‘orchestra’, onde se dançava e cantava os ditirambos em honra de Dionísio, que ali tinha um templo e um bosque sagrado”. Os espectadores se estabeleciam sentados na colina ao redor deste espaço.

lenda e seu culto fazem dele um deus do espaço aberto que não está ‘em casa’ em parte alguma. Raríssimos são os templos de Dioniso, se levarmos em conta sua importância.” (DABDAB TRABULSI, *Op. Cit.*, p. 98).

⁷² DABDAB TRABULSI, *Op. Cit.*, p. 92.

⁷³ GRIMAL, Pierre. *O teatro antigo*. Lisboa Edições 70, 1986, p. 15.

⁷⁴ *Ibid*, p. 16.

De acordo com Goldhill⁷⁵, eram celebrados quatro rituais “[...] que transformavam o teatro em um vibrante espetáculo político”. Em primeiro lugar, havia sacrifícios e libações: os dez estrategos, líderes militares mais ilustres da cidade, adentravam o palco e imolavam animais, cujo sangue era derramado sobre o chão do palco. Em seguida, os cidadãos que no ano anterior – as Grandes Dionísias aconteciam entre fevereiro e março, o início da primavera – haviam servido à cidade de forma mais excepcional eram condecorados com uma coroa e admirados em pleno festival por seus concidadãos: o autor salienta que “esse era um momento de imensa glória pessoal para o indivíduo [...]”.

O terceiro ritual é o que Goldhill denomina como “desfile do tributo”: dado que o recorte cronológico desta pesquisa compreende o momento em que Atenas exerceu poder imperial sobre a liga de Delos, este ritual consistia na exposição pública dos fundos patrocinados pelos aliados, a fim de financiar a manutenção do exército e da frota naval ateniense. O autor relata que “[...] os aliados deviam enviar suas contribuições anuais em fevereiro, a tempo de serem exibidas perante a plateia reunida no teatro [...]”, o que explica o motivo porque os “[...] embaixadores estrangeiros ocupavam a primeira fila: para observar a exibição de seu tributo. E para que os cidadãos pudessem vê-los observando”. O quarto ritual consistia na exibição dos órfãos de guerra:

Em Atenas, se o pai de um menino morresse lutando pelo Esrado, a criança era criada à custa deste, e no fim de sua infância era presenteada por ele com armadura e armas para que ocupasse o lugar do pai nas forças combatentes. [...] Os meninos então faziam o emocionante juramento de lealdade. Eles juravam, em nome de uma longa lista de deuses oficiais, apoiar seus companheiros sempre que estivessem na linha de combate, e declaravam estar preparados para lutar e morrer pela cidade assim como haviam feito seus pais antes deles. Eles entrão sentavam em assentos especiais, reservados exclusivamente⁷⁶.

David Raeburn⁷⁷ descreve que no primeiro dia das Grandes Dionísias uma procissão era feita levando a imagem de Dioniso ao teatro consagrado ao deus, situado ao sul da Acrópole. No segundo dia, havia o sacrifício de animais e ofertas

⁷⁵ GOLDHILL, Simon. *Amor, sexo e tragédia: como gregos e romanos influenciam nossas vidas até hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p. 203 et seq.

⁷⁶ *Ibid*, p. 204-5.

⁷⁷ RAEBURN, *Op. Cit.*, p. 4-10.

de sangue, e as representações trágicas duravam de três a quatro dias. Três tragediógrafos competiam, cada um com três tragédias e um drama satírico. Os três poetas eram selecionados para competir nas disputas trágicas por um membro oficial da pólis, o arconte epônimo – o principal dos nove arcontes. Outra figura central nos festivais era o corego, um cidadão rico fazia as vezes do "produtor" moderno – deveria ser o responsável pelo recrutamento, treino, manutenção e caracterização do coro. Inicialmente as tragédias eram compostas para apresentação única e incluíam na construção de seus enredos elementos cívicos e religiosos. Cada poeta era o próprio diretor, compositor e coreógrafo, podendo ser também o protagonista do drama. Já os atores eram financiados pela pólis. No contexto cívico e religioso das Dionisíacas, o poeta trágico estava lá para instruir seus cidadãos e comunicar um tipo de "mensagem" de relevância contemporânea. Como bem pontua Knox ao analisar a presença da ideia de tirania em Sófocles,

A referência contemporânea em toda a tragédia ática é tão óbvia e insistente que o termo "anacronismo", em geral aplicado a detalhes da apresentação trágica do material mítico, é completamente falacioso; na tragédia ática do século V, o anacronismo não é a exceção, e sim a regra. [...] Os tragediógrafos atenienses escreviam dramas contemporâneos e não históricos. Os detalhes "anacronísticos" não são falhas descuidadas, nem tampouco evidenciam necessariamente a ausência de perspectiva histórica [...] ⁷⁸.

Ainda sobre a relação entre a tragédia e a cidade, é conveniente reproduzir de forma integral a acurada observação de Foley em seu livro sobre a presença das mulheres na tragédia do século V a.C.:

Considero a relação da tragédia com seu contexto histórico como geral e oblíqua, em vez de tópica ou alegórica. Como parte integrante da vida pública e religiosa da cidade, a tragédia pode reforçar, justificar ou às vezes até articular a ideologia da vida cívica, papéis sociais e políticos e distribuição de poder na Atenas democrática; mas pode também – e esse é cada vez mais o caso à medida que o século V passava – levantar questionamentos sobre esses mesmos assuntos. A partir dos conflitos que representa e de seus discursos e diálogos agonísticos, a tragédia pode negociar (senão resolver) as críticas tensões entre a vida pública e privada ou entre as visões e interesses aristocráticos e democráticos tradicionais, e nos dá uma impressão sobre quais problemas despertavam o interesse de seu público ⁷⁹.

⁷⁸ KNOX, 2002, p. 51-2.

⁷⁹ FOLEY, Helene. *Female acts in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press, 2003, p. 17-8. No original: "I consider tragedy's relation to its historical context to be general and oblique

Uma vez que a tragédia surgiu como fruto de uma organização político-social única e que só poderia ter se originado onde “inventou-se” a democracia, é prudente restringir a abrangência da tragédia de “grega” para “ateniense”: ela possui uma profunda relação com a cidade. A tragédia instaura, no sistema de festas religiosas da cidade, um novo tipo de espetáculo que tem como consequência tornar evidente, entre outras coisas, o homem como sujeito responsável⁸⁰. De uma maneira geral, as tragédias possuem conotações políticas fortes. Na interpretação de Vernant, a verdadeira matéria da tragédia é o pensamento social da cidade, especialmente um pensamento jurídico em plena fase de elaboração. Os poetas trágicos usam o vocabulário do direito, jogando com suas incertezas e sua falta de acabamento. É, inclusive, umas das marcas do texto de Vernant e Vidal-Naquet a tentativa de salientar, em oposição à objetividade e cientificidade atribuída aos gregos, a subjetividade, imprecisão e ambiguidade. No entanto,

A tragédia, como bem entendido, é algo muito diferente de um debate jurídico. Toma como objeto o homem que, em si próprio, vive esse debate, que é coagido a fazer uma escolha definitiva, a orientar sua ação num universo de valores ambíguos onde jamais algo é estável e unívoco⁸¹.

Segundo Cornelius Castoriadis, é recomendável que os leitores se atenham, primeiramente, à base ontológica na qual a tragédia se constrói: o Caos. Mas o Caos não enquanto uma quase entidade, como é visível na *Teogonia*, mas enquanto a falta de correspondência positiva entre as intenções e as ações humanas⁸², ou representado pela própria *hýbris* (desmedida, violência).

rather than topical or allegorical. As an integral part of the city's public and religious life, tragedy can reinforce, justify, or sometimes even articulate the civic life ideology, social and political roles, and distribution of power in democratic Athens; yet it can also – and this is increasingly the case as the fifth century wore on – raise questions about these same issues. Through its representation of conflict and its agonistic speeches and dialogues, tragedy can negotiate if not resolve critical tensions between public and private life or between traditional aristocratic and democratic views, and interests, and give us a sense of what problems were of gripping interest to its audience”.

⁸⁰ VERNANT; VIDAL-NAQUET, *Op. Cit.*, p. 1.

⁸¹ *Ibid*, p. 3.

⁸² CASTORIADIS, Cornelius. A polis grega e a criação da democracia. In: *As encruzilhadas do labirinto II: os domínios do homem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 307.

A personagem individualizada do herói representa outra época “a quem sempre é mais ou menos estranha a condição normal de cidadão”⁸³. Para os atenienses, a cidade não estava restrita no espaço geográfico, nas construções em mármore ou nas próprias estórias de um passado repleto de mistérios: a cidade é simplesmente o corpo de cidadãos: “a pólis [...] não era uma abstração, como a que para nós evoca a palavra ‘estado’, mas sim uma entidade viva, que respira e que é humana [...]”⁸⁴. De acordo com Vernant e Vidal-Naquet, portanto, pode-se concluir que não há lugar para o herói na *pólis* democrática onde, ao menos teoricamente, todos os homens que gozavam do privilégio da cidadania possuíam os mesmos direitos e os mesmos deveres para com a cidade.

Por outro lado, a pesquisadora Rachel Hall Sternberg procura criticar as abordagens que buscam analisar o estudo a respeito das tragédias sob um ponto de vista que privilegia sua dimensão sagrada, numinosa. Mas embora a matéria da tragédia traga a luz um passado mítico, seu conteúdo é preenchido com sentimentos genuinamente humanos. Apresentando a problemática acerca de uma suposta “regra” a qual os acadêmicos adotam quanto ao uso do termo, isto é, soaria vulgar usar “tragédia” para se referir a qualquer outra situação que não a encenação trágica, Sternberg argumenta que

Destruição e perda são elementos proeminentes em tramas trágicas, e personagens trágicos muitas vezes dão voz à angústia. Essas cenas artisticamente criadas provêm da imaginação dos dramaturgos e costumam estar no passado heróico, mas eles trazem à vida verdadeiros conflitos e dificuldades humanas. Apesar da linha entre a tragédia e o mundo - uma linha que Frínico foi penalizado por cruzar quando ele representou a queda real de Mileto - a tragédia ateniense foi e é sobre trauma e dor que as pessoas reais reconhecem⁸⁵.

A autora aponta ainda que o êxito da tragédia enquanto gênero artístico, e posteriormente literário, se dá por aquilo que apresenta de humano. Por expressar

⁸³ VERNANT; VIDAL-NAQUET, *Op. Cit.*, p. 2.

⁸⁴ CARTLEDGE, 2002, p. 204.

⁸⁵ Tradução minha. No original: “Destruction and loss are prominent elements in tragic plots, and tragic characters often give voice to anguish. These artfully crafted scenes spring from the imagination of the playwrights and are usually set in the heroic past, but they bring to life real human conflicts and pain. Despite the line between tragedy and the world – a line that Phrynichus was penalized for crossing when he depicted the actual fall of Miletus – Athenian tragedy was and is about trauma and pain that real people recognize” (STERNBERG, *Op. Cit.*, 11).

angústia, dor e sofrimento, as tragédias conservam elementos que transcendem a esfera do tempo e do espaço. Portanto, não existe banalização do termo “tragédia”, pois o que se usa contemporaneamente como metáfora, embora oriunda de um contexto histórico e artístico específico, supre com grande êxito uma série de circunstâncias terríveis da vida cotidiana. Isto, ainda segundo Sternberg, significa que a vida e a arte estão entrelaçadas em diversas conexões de sentido: “que personagens trágicos devem responder uns aos outros com algum grau de realismo porque a tragédia reflete as atitudes morais e o consenso social de seu tempo”⁸⁶.

Por outro lado, para entender como essas peças "funcionavam" como drama, é preciso analisar a "estrutura das emoções", a sequência controlada de respostas emocionais implícita na alternância básica de movimentos do coro e dos atores⁸⁷. A partilha de formas de organização sociais comuns, de meios a partir dos quais a ação se torna possível e os tipos específicos de sensibilidade partilhados socialmente eram postos em cena de forma *mimética*.

O filósofo Jacques Rancière menciona o teatro como uma forma de partilha estética por sua “politicidade sensível”. A tragédia ateniense corresponderia à transição do primeiro para o segundo dos três grandes regimes de identificação ocidental da arte, isto é, do *regime ético das imagens* – saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *êthos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades – para o *regime poético/representativo*:

Do regime ético das imagens se separa o regime poético – ou representativo – das artes. Este identifica o fato da arte – ou antes, das artes – no par *poiesis/mimesis*. [...] Nisto consiste a grande operação efetuada pela elaboração aristotélica da *mimesis* e pelo privilégio dado à ação trágica. É o *feito* do poema, a fabricação de uma intriga que orchestra ações representando homens agindo, que importa, em detrimento do *ser* da imagem, cópia interrogada sobre seu modelo. [...] Denomino esse regime *poético* no sentido em que identifica as artes [...]. Chamo-o *representativo*, porquanto é a noção de representação ou de *mimesis* que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar⁸⁸.

⁸⁶ Tradução minha. No original: “[...] That tragic characters must respond to one another with some degree of realism because tragedy reflects the moral attitudes and social consensus of its today” (STERNBERG, *Op. Cit.*, p. 12).

⁸⁷ RAEBURN, *Op. Cit.*, p. 3

⁸⁸ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2ª edição, 3ª reimpressão. São Paulo: Editora 34. 2015, p. 30-1.

Partindo de Rancière, cabe retomar Aristóteles: este enfatiza, em sua *Poética*, o caráter eminentemente imitativo das representações, bem como assinala que são imitações de ações. A ação é a condição *sine qua non* de qualquer tragédia, uma vez que esta não é “[...] imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade”⁸⁹. O que estava em cena no teatro de Dioniso era a representação de ações que envolviam sofrimento, o que fazia com que os membros da audiência sentissem piedade pelo sofredor e temessem que a mesma coisa pudesse acontecer com eles⁹⁰ precisamente porque sabiam, assim como os(as) leitores(as) modernos(as) o sabem, que suas vidas estavam sujeitas a eventos terríveis. Talvez seja possível afirmar que seu efeito, como o filósofo de estagira o descreve, funcione como que por uma espécie de empatia dos espectadores.

Lesky⁹¹ chega a argumentar que o sentido da catarse em Aristóteles está ligada ao domínio da medicina, e consiste mais em um alívio ligado ao prazer. Revermann acrescenta que, o que quer que Aristóteles entenda por catarse, não há dúvida de que resultaria em algo benéfico, construtivo, saudável e desejável⁹². Por sua vez, Raeburn argumenta que

A famosa doutrina aristotélica da katharsis, entendida como “purgação” ou “purificação” dos sentimentos, é uma importante tentativa de explicar o impacto emocional da tragédia e considerar porque o espetáculo de sofrimento deveria proporcionar prazer⁹³.

É essencial, portanto, perceber os problemas suscitados pelas tramas como representações/imitações de ações cuja abrangência estava delimitada dentro de

⁸⁹ ARISTÓTELES, *Poética*, 1450a-b.

⁹⁰ HALL, 2010, pp. 3-4. No original: “Tragedy is a representation of a serious event that involves suffering, which made audience members feel pity for the sufferer and fear that the same thing could happen to them”.

⁹¹ LESKY, Albin. *A tragédia grega*. 4ª edição, 3ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 28-9.

⁹² REVERMANN, *Op. Cit.*, p. 22.

⁹³ RAEBURN, *Op. Cit.*, p. 10. No original: “Aristotle’s famous doctrine of katharsis, whether understood as ‘purgation’ or ‘purification’, is an important early attempt to explain tragedy’s emotional impact and to consider why the spectacle of suffering should give pleasure”.

um contexto político partilhado e a partir de um horizonte de desfechos possível dado pelo regime poético/representativo. Contudo, para além da tragédia pôr em cena a imitação de ações, é necessário que o faça através de agentes, as personagens. Desta forma, se faz essencial lançar mão de um conceito fundamental para a historiografia – ao menos desde que os historiadores se aproximaram do conceito de cultura dos antropólogos⁹⁴ – qual seja, a ideia de *representação*.

Carlo Ginzburg lembra que o interesse das ciências humanas em geral, e da história em particular, pelo conceito de representação se deve, em grande medida, por sua ambiguidade: se, por um lado, “[...] a representação faz as vezes de realidade representada, e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença”⁹⁵. Roger Chartier parte da mesma premissa quando argumenta que os dois entendimentos do conceito configuram uma junção, em uma única palavra, de duas noções aparentemente contraditórias: ao manifestar a ausência, a representação pressupõe uma clara distinção entre o que representa e o que é representado; ao mesmo tempo, “a representação é a exibição de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa”⁹⁶. Desta forma, é possível compreender a representação como a oscilação entre a substituição e a evocação mimética, pois configura a correlação de uma imagem presente e de um objeto ausente.

O sentido da criação das representações, para Denise Jodelet, é fazer com que os seres sociais se ajustem ao mundo, aprendam a se comportar e a dominá-lo física e intelectualmente, bem como identificar e resolver os problemas que se apresentam. As representações como manifestações sociais “apóiam-se em valores variáveis – e em saberes anteriores, reavivados por uma situação social particular [...] [e] estão ligadas tanto a sistemas de pensamento mais amplos, ideológicos ou culturais, a um estado dos conhecimentos científicos, quanto à condição social e à esfera da experiência privada e afetiva dos indivíduos”⁹⁷. As representações

⁹⁴ BURKE, Peter. *O que é história cultural*. 2ª edição. São Paulo: Zahar, 2008, p. 48.

⁹⁵ GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 85.

⁹⁶ CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2002, p. 74.

⁹⁷ JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise (org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p. 21 et seq.

expressam aqueles (indivíduos ou grupos) que as forjam e dão uma definição específica ao objeto por elas representado. Estas definições partilhadas pelos membros de um mesmo grupo constroem uma visão consensual da realidade para esse grupo. Esta visão, que pode entrar em conflito com de outros grupos, é um guia para as ações e trocas cotidianas – trata-se das funções e da dinâmica sociais das representações⁹⁸.

Ainda seguindo Jodelet, pode-se entender a representação social, portanto, como uma forma de conhecimento socialmente elaborada e partilhada, “[...] com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social [...]” e como “[...] sistemas de interpretação que regem nossa relação com o mundo e com os outros”. Jodelet afirma ainda que os elementos constitutivos das representações sociais são organizados “[...] sempre sob a aparência de um saber que diz algo sobre o estado da realidade [...]”, e configuram o produto e o processo de apropriação da realidade que pressupõe a relação sujeito/objeto: afinal, não há representação sem objeto. Parte da centralidade do conceito de representação neste trabalho se dá pela

[...] importância primordial da *comunicação* nos fenômenos representativos. Primeiro, ela é o vetor de transmissão da linguagem, portadora em si mesma de representações. Em seguida, ela incide sobre os aspectos estruturais e formais do pensamento social, à medida que engaja processos de interação social, influência, consenso, ou dissenso e polêmica. Finalmente, ela contribui para forjar representações que, apoiadas numa energética social, são pertinentes para a vida prática e afetiva dos grupos. Energética e pertinência que explicam, juntamente com o poder performático das palavras e dos discursos, a força com a qual as representações instauram versões da realidade, comuns e partilhadas⁹⁹.

O teatro foi um meio muito particular de representar temas socialmente relevantes de modo performático e com um caráter artístico, paidêutico e cívico. Como disseram Vernant e Vidal-Naquet, “[...] a tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários”¹⁰⁰. Os dramas, portanto, não funcionavam como uma espécie de espelho da realidade, mas uma forma a partir da

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 32. Grifo meu.

¹⁰⁰ VERNANT; VIDAL-NAQUET, *Op. Cit.*, p. 10.

qual era possível questioná-la. Por isto é fundamental neste trabalho pensar a representação trágica como um discurso *em e para um* público, pois as representações

não são simples imagens, verdadeiras ou falsas, de uma realidade que lhes é externa; elas possuem uma energia própria que leva a crer que o mundo ou o passado é, efetivamente, o que dizem que é. Nesse sentido, *produzem* as brechas que rompem às sociedades e as incorporam nos indivíduos¹⁰¹.

Em outro livro, Chartier argumenta que as formas de teatralização da vida social na sociedade do Antigo Regime dão um exemplo manifesto de uma “perversão da relação de representação”, pois visam fazer com que “[...] a coisa não tenha existência senão na imagem que a exhibe, com que a representação mascare ao invés de designar adequadamente o que é seu referente”¹⁰². No teatro de Dioniso, contudo, representação trágica enseja formas de ação conflitantes entre si, o que compõe a dimensão cívica do drama na Grécia antiga.

A tragédia, além de ser um festival ritualístico religioso com contorno cívico, tem uma função social: é um campo onde se discute política e sociedade. As situações-limite vividas pelos personagens sugerem um labirinto de verdades onde todos estão certos, embora nenhum agente dramático esteja disposto a abrir mão da sua posição. Todo o entrelaçar de acontecimentos é necessário. Não é, necessariamente (ou não somente), um espetáculo para divertimento, mas uma espécie de representação sobre a vida em sociedade, cuja mensagem principal – ao menos uma delas – é que o conceito de justiça é extremamente delicado¹⁰³.

¹⁰¹ CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 51.

¹⁰² CHARTIER, 2002, p. 75.

¹⁰³ Para uma apreciação de alguns dos conceitos de justiça partilhados pelos gregos dos séculos V e IV a.C., cf. DE MIRANDA, Rodrigo. A justiça totalitária: uma apreciação da análise de Karl Popper ao conceito de justiça n'A República. *Codex – revista de estudos clássicos*, v. 6, n. 2, p. 53-70, 2018b.

2.2 Tragédia e Retórica: uma aproximação a partir da linguagem

Em um dos mais excepcionais exercícios intelectuais cuja finalidade específica é persuadir um auditório, Górgias, mestre da oratória, descreve até onde a palavra pode ser alçada na Atenas do século V a.C. Diz-nos o “professor”, do que mais tarde Platão chamaria de retórica, que “um discurso [*lógos*] é um grande senhor que, por meio do menor e mais inaparente corpo, leva a cabo as obras mais divinas (θειότατα ἔργα, *theiótata érga*)”¹⁰⁴. Muitas são as menções elogiosas e analogias que Górgias compõe em relação ao *lógos* no *Elogio de Helena*. Ora, se se meditar sobre a democracia, prontamente se perceberá que esta (a democracia) pressupõe a deliberação, enquanto a última (a deliberação) o uso da palavra. Como escreveu Joseane Martinez em sua tese de doutoramento, o cidadão de Atenas (aquele que almejava ser influente) deveria ser tão bom orador quanto bom homem desde os tempos da poesia épica: no contexto do surgimento da sofística, esta aspiração foi muito desejada,

[...] pois, lembremo-nos, esse momento é o da democracia ateniense, em que para se tornar um cidadão influente é necessário, antes de mais nada, dominar a arte de falar persuasivamente diante da assembleia e dos tribunais¹⁰⁵

A pesquisadora ainda acrescenta que o manejo adequado do idioma, a capacidade de raciocinar e argumentar com propriedade, a elaboração e exposição de belos discursos, é uma espécie de nova exigência cívica. Num cenário cujo palco é o da democracia, não bastava ao governante decretar leis e punições: era preciso convencer a audiência de que essas eram necessárias, assim como era preciso diante de um “tribunal” convencer os “juízes”. Não nos causa estranhamento, portanto, um sofista do quilate de Górgias gozar de tanto prestígio e enriquecer de forma tão fabulosa.

¹⁰⁴ GÓRGIAS. *Elogio de Helena*. Tradução de Daniela Paulinelli. Belo Horizonte: Anágnosis, 2009. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/270803/mod_resource/content/1/GORGIAS%20Elogio%20de%20Helena.pdf. Acesso em: 16/06/2020.

¹⁰⁵ MARTINEZ, Joseane Teixeira. *A "Defesa de Palamedes" e sua articulação com o "Tratado sobre o não-ser" de Górgias* (Tese). – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. 2008, p. 19.

Dito de outro modo, o historiador francês François Hartog acentuará que o discurso, “o *logos* – como capacidade de falar e de se falar, de convencer e de se convencer – é colocado, portanto, no fundamento da vida civilizada, ou seja, da vida em sociedade. O cidadão será, então, orador, e o melhor cidadão será o melhor orador”¹⁰⁶. Já Jean Pierre Vernant escreve que o mais importante no advento da *pólis* é “a extraordinária preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos de poder”¹⁰⁷. O uso da palavra será, inclusive, posto no drama de Aristófanes: na comédia *As vespas*, encenada pela primeira vez em 422 a.C., o poeta faz uma crítica ao “vício” ateniense pelos tribunais e pelo júri colocando o problema no caráter da personagem de Filoclêon. Simon Goldhill, em seu livro sobre os usos da linguagem na tragédia, argumenta que

Em uma sociedade dominada institucionalmente pela assembleia e tribunais de justiça, a discussão sobre a melhor forma de usar a linguagem (persuasão, argumentação, retórica) é uma questão de considerável importância social e política, uma questão colocada em foco sob a pressão dos novos métodos dos sofistas de argumentação manipulativa¹⁰⁸.

Se torna evidente que o desempenho e exercício da oratória era essencial à sociedade ateniense, seja para experienciar a democracia ou para melhor instrumentalizar os possíveis usos do poder político. Se a poesia sempre possuiu uma função paidêutica no processo de formação dos antigos gregos, em meados do século V a.C. esta função foi disputada também pelos professores de retórica. No que diz respeito às tragédias gregas, especificamente no caso de Sófocles, a discussão e os debates têm um papel proeminente na condução dos enredos e na construção das narrativas. Na *Antígona*, o uso da palavra, ou melhor, da palavra que visa persuadir, detém um papel central em toda a trama.

¹⁰⁶ HARTOG, François. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b, p. 37.

¹⁰⁷ VERNANT, op. cit., p. 34.

¹⁰⁸ GOLDHILL, Simon. *Reading greek tragedy*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1986, p. 1. Tradução minha. No original: “In a society dominated institutionally by the assembly and the lawcourts, the discussion of the best way to use language (persuasion, argumentation, rhetoric) is an issue of considerable social and political importance, an issue brought into sharp focus under the pressure of the sophists' new methods of manipulative argumentation”.

Nas últimas décadas, a crítica especializada tem lançado olhares sobre a relação entre alguns elementos partilhados pelos dramas (tragédias, mas comédias também) e pelos tribunais e a Assembleia de Atenas¹⁰⁹. Nas próximas páginas, se busca apresentar algumas considerações a respeito da proximidade entre estes dois campos, com a finalidade de demonstrar que o uso de um conceito da arte retórica não é arbitrário para que se pense também a tragédia. A intenção não é destituir os dramas trágicos de seu caráter poético. Como bem argumentaram Vernant e Vidal-Naquet, a tragédia é algo bem diferente de um debate jurídico, seja pelo seu contexto de encenação – o teatro de Dioniso durante os festivais do calendário religioso da cidade – ou pelo que está em discussão nas cortes e tribunais:

Nenhuma tragédia, com efeito, é um debate jurídico, nem o direito comporta em si mesmo algo de trágico. As palavras, as noções, os esquemas de pensamento são utilizados pelos poetas de forma bem diferente da utilizada no tribunal ou pelos oradores. Fora de seu contexto técnico, de certa forma eles mudam de função, e na obra dos Trágicos, misturados e opostos a outros, vieram a ser elementos de uma confrontação geral de valores, de um questionamento de todas as normas, em vista de uma pesquisa que nada mais tem a ver com o direito e tem sua base no próprio homem [...]¹¹⁰.

Porém, esta linguagem própria da retórica – os argumentos tópicos, os lugares comuns, as estratégias persuasivas, as figuras de linguagem e as inflexões linguísticas, os recursos aos meios artísticos/técnicos de persuasão – talvez possa ser lida como uma parte da própria linguagem poética. Em artigo sobre a análise da ironia em Sófocles, Simon Goldhill argumenta a linguagem do poeta funciona com sua ambiguidade potencial para explorar o frágil controle que os humanos têm sobre sua vida, mas também que o poeta joga com o uso da linguagem ordinária a fim de

¹⁰⁹ Principalmente os estudos de GOLDHILL, 1986; GARNER, Richard. *Law and Society in Classical Athens*. Nova Iorque: St. Martin Press, 1987; HALL, Edith. Lawcourt dramas: the power of performance in Greek forensic oratory. *BICS*, v. 40, p. 39-58, 1995; HALLIWELL, Stephen. Between public and private: tragedy and athenian experience of rhetoric. In: PELLING, Christopher (Org.). *Greek tragedy and the Historian*. Oxford: Oxford University Press, 1997; JOHNSTONE, Steve. *The Consequences of Litigation in Ancient Athens*. Austin: University of Texas Press, 2000; GASTALDI, Viviana. Tragedia, oratoria y oralidad: fórmulas retóricas em um processo judicial (Esquilo, Euménides). *Synthesis*, vol 10. 2003. p. 77-90; GASTALDI, Viviana. El logos trágico y la funcionalidad de la retórica. *Calíope*, Rio de Janeiro, v. 12, p. 72-83, 2004; e REGUERO, *Op. cit.* Em nível nacional, conferir especialmente OLIVEIRA, Flávio Ribeiro de. *Boa Retórica e Má Retórica no Orestes de Eurípides*. (Tese). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001; e DAGIOS, Mateus. *Neoptólemo entre a cicatriz e a chaga: o problema da peithó e a representação dos sofistas na tragédia Filoctetes de Sófocles*. (Dissertação). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

¹¹⁰ VERNANT, VIDAL-NAQUET, *op. cit.*, p. 9-10.

demonstrar que a incerteza do conhecimento se aplica ao vocabulário mundano da democracia¹¹¹. Isto sugere uma possibilidade múltipla de leitura sobre os usos da linguagem. E também a preponderância do *ouvir*, como contrapartida da fala, na sociedade grega deste período.

No livro *Leis*, buscando explicar a Megilo uma origem para a degeneração e para o excesso de liberdade a partir da música e de seu público, o que revela também uma crítica à democracia, o ateniense diz:

[...] A autoridade que tinha por obrigação conhecer essas regras e aplicá-las com conhecimento de causa penalizando os infratores não era um assobio, nem tampouco, como é agora, os gritos nada musicais da turba ou ainda o bater de palmas que exprimem os aplausos [...]. As plateias se tornaram loquazes em lugar de silenciosas, como se conhecessem a diferença entre a música bela e a feia, e *em lugar de uma aristocracia da música nasceu uma vil teatrocracia* [θεατροκρατία, *theatrokratía*] [...]¹¹².

Ainda nas *Leis*, Platão apresenta uma semelhança entre as competições trágicas e os litígios “tribunalísticos” a partir de um elemento comum: o tumulto, *θορύβου* (*thorýbou*):

Será melhor que comecemos por estabelecer o seguinte: que num Estado onde os tribunais são precários e sem voz, e decidem seus casos privadamente, transformando suas próprias opiniões em segredos, ou, o que constitui uma prática ainda mais perigosa, quando tomam suas decisões não em silêncio, mas envolvidos pelo *tumulto* [θορύβου, *thorýbou*], *como nos teatros, berrando* [βοῆ, *boê*] *louvores ou censuras*, um orador após o outro – todo o Estado, via de regra, estará diante de uma situação difícil¹¹³.

No livro VI da *República*, o Sócrates de Platão adverte que uma educação viciosa, como a proporcionada pelos sofistas, torna vis até mesmo as almas bem dotadas, uma vez que o sofista é capaz de educar e dar a forma que quiser a moços e velhos, mulheres e homens. Isto ocorre

¹¹¹ GOLDHILL, Simon. Undoing in Sophoclean drama: “Lysis” and the analysis of Irony. In: *Transactions of the American Philological Association*, 139. 2009. Pp. 21-52.

¹¹² PLATÃO. *Leis*. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Edipro. 2010. III, 700e-701b. Grifo meu.

¹¹³ *Ibid.*, IX, 876b. Grifo meu.

Quando muitos se concentram, respondi, *em multidões compactas nas assembleias, nos tribunais ou em qualquer outro ajuntamento público*, e com grande algazarra [θορύβῳ, *thorýbōi*] ora criticam, ora elogiam o que foi dito ou realizado, em ambos os casos com vaias ou aplausos além da conta, redobrando os ecos das rochas e dos recintos das assembleias a barulheira dos elogios e das críticas¹¹⁴.

A crítica que Platão tece à democracia revela uma apreciação (também crítica) implícita da linguagem retórica de seu tempo. Nestes excertos, ainda é possível pensar algumas associações entre prática oratória e sua relação com a performance – afinal, a oratória era performática na medida que incluía orientação a respeito de diversas práticas, como gestos, tom de voz e vestimentas. Tanto Edith Hall como Viviana Gastaldi desenvolvem o argumento segundo o qual havia uma espécie de “isomorfismo” que caracterizava qualquer evento público em Atenas: dramas, competições atléticas, assembleias e tribunais estavam todos no mesmo contexto, qual seja, o lugar público¹¹⁵. Da mesma forma, Goldhill¹¹⁶ argumenta que o uso reiterado da linguagem de suas instituições contemporâneas estabelece a conexão da tragédia com a cidade – no caso específico, a linguagem que ocupou atenção da retórica. O δικαστήριον (*dikastérion*, tribunal) não era apenas um espaço jurídico e teatral, mas um âmbito politicamente definido:

Os festivais mostravam, da mesma forma que os tribunais, não somente aspectos formais – a mesma performance perante uma audiência, o julgamento por um júri democrático – mas também o mesmo assunto. De maneira geral, em ambos os espaços se expunham questões ligadas ao

¹¹⁴ Plat. *Rep.* VI, 492b-c. Trad. Carlos Alberto Nunes. Grifo meu. Na tradução de Paul Shorey (PLATÃO. *Plato in Twelve Volumes*, Vols. 5 & 6 translated by Paul Shorey. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1969. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0168%3Abook%3D6%3Asection%3D492b>>. Acesso em: 24/08/2020): “Why, when,” I said, “the multitude are seated together in assemblies or in court-rooms or theaters or camps or any other public gathering of a crowd, and with loud uproar censure some of the things that are said and done and approve others, both in excess, with full-throated clamor and clapping of hands, and thereto the rocks and the region round about re-echoing redouble the din of the censure and the praise” (grifo meu). No original: ὅταν, εἶπον, συγκαθεζόμενοι ἄθροοι πολλοὶ εἰς ἐκκλησίας ἢ εἰς δικαστήρια ἢ θέατρα ἢ στρατόπεδα ἢ τινα ἄλλον κοινὸν πλήθους σύλλογον σὺν πολλῷ θορύβῳ τὰ μὲν ψέγωσι τῶν λεγομένων ἢ πραττομένων, τὰ δὲ ἐπαινῶσιν, ὑπερβαλλόντως ἐκάτερα, καὶ ἐκβοῶντες καὶ κροτοῦντες, πρὸς δ’ αὐτοῖς αἴ τε πέτραι καὶ ὁ τόπος ἐν ᾧ ἂν ὦσιν ἐπηχοῦντες διπλάσιον θόρυβον παρέχῃσι τοῦ ψόγου καὶ ἐπαινοῦ.

¹¹⁵ GASTALDI, 2003, p. 77.

¹¹⁶ GOLDHILL, Simon. The language of tragedy: rhetoric and communication. IN: EASTERLING, P. E. (Org.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 133.

âmbito familiar e sua vinculação com os problemas da cidade. Por isto mesmo a relação entre os tribunais e a tragédia é dialética¹¹⁷.

É possível, ainda segundo Gastaldi, perceber o caráter teatral dos oradores e retórico das personagens dramáticas como uma estratégia de elaboração de elementos persuasivos. Dessa forma, pode-se concluir que é indispensável considerar a retórica como um artefato *sine qua non* da vida democrática da cidade, e como um eixo fundamental que servia de base para os eventos públicos de Atenas, seja no âmbito ficcional, do teatro, ou o real, dos tribunais. Nas palavras de Aristóteles, pode-se ainda dizer que

A retórica é a outra face da dialética; pois ambas se ocupam de questões mais ou menos ligadas ao conhecimento comum, e não correspondem a nenhuma ciência em particular. *De fato, todas as pessoas de alguma maneira participam de uma e de outra, pois todas elas tentam em certa medida questionar e sustentar um argumento, defender-se ou acusar.* Simplesmente, na sua maioria, umas pessoas fazem-no ao acaso, e outras, mediante a prática que resulta do hábito. *E, porque os dois modos são possíveis, é óbvio que seria também possível fazer a mesma coisa seguindo um método*¹¹⁸.

Isto se deve, sobretudo, por um elemento essencial da cultura grega antiga: a oralidade. A palavra falada permeava toda a cultura grega e sua vida social, de forma que a argumentação e o debate estavam presentes em todas as obras literárias entre os séculos VIII e IV. Deste modo, tanto o drama como as cortes dos tribunais evidenciam a convivência mútua entre os procedimentos da oralidade e da escrita. As fórmulas retóricas seriam, portanto, um elemento comum da oratória e da tragédia por este legado essencialmente oral da cultura, o que conseqüentemente – e não *naturalmente* – gera uma aproximação que se imagina possível entre os poetas e os oradores.

Hall acrescenta o elemento das competições argumentativas aristocráticas, e enfatiza o denominador comum entre todas estas disputas e concursos: eram

¹¹⁷ GASTALDI, 2003, p. 78. Tradução minha. No original: “Los festivales mostraban (al igual que las cortes legales) no sólo aspectos formales – la misma *performance* ante una audiencia, el juicio por un jurado democrático – sino el mismo asunto. En general, en ambos espacios se exponían cuestiones ligadas al ámbito familiar y su vinculación con los problemas de la *pólis*. Por es mismo la relación entre las cortes y el drama era dialéctica”.

¹¹⁸ ARISTÓTELES, *Retórica*, I, 1354a. Grifo meu.

sempre apresentações verbais perante uma audiência. A própria prática oratória é lida pela autora como eminentemente performática, quando concebe os discursos nos tribunais como competições quase dramáticas¹¹⁹: todos os discursos legais eram feitos para serem apresentados oralmente, e mesmo os redigidos eram adaptados para serem interpretados¹²⁰. Além disso, o crime – elemento presente em grande parte das tragédias que nos foram legadas – e o que fazer com os criminosos eram tópicos que faziam parte tanto dos discursos forenses como das próprias tragédias. A diferença é que nas cortes duas pessoas escreviam o “script” em vez de uma¹²¹.

David Raeburn, em seu livro recente sobre a performance no teatro grego, argumenta que os cidadãos compareciam aos eventos do calendário religioso da *pólis* com o mesmo espírito cívico e democrático com que compareciam à Assembleia¹²². Mesmo Vernant e Vidal-Naquet não deixam de assinalar a presença da argumentação, apresentada no texto como um recurso ao direito, o qual tem evidentes relações com as técnicas retóricas:

[O] vocabulário técnico do direito na língua dos Trágicos, sua predileção pelas temas de crime de sangue sujeitos à competência de tal ou qual tribunal, a própria forma de julgamento que é dada a certas peças exigem que o historiador da literatura, se quer apreender os valores exatos dos termos e todas as implicações do drama, saia de sua especialidade e se torne o historiador do direito grego¹²³.

Stephen Halliwell, em seu importante artigo sobre o uso do discurso persuasivo no teatro de Atenas no século V a.C. argumenta que a cidade

¹¹⁹ HALL, 1995, p. 40.

¹²⁰ Em uma comparação entre os recursos adequados para persuadir um leitor e um auditório, Aristóteles menciona na *Retórica* (1413b) que a repetição do mesmo termo é ruim em um texto para ser apenas lido, mas extremamente eficaz em debates públicos.

¹²¹ No original: “Crime, and the problem of what to do with the criminal, were the topics which had to be addressed by both the dramatist and the writer of forensic speeches. The main difference is that for the law courts two people (usually) wrote the script instead of one” (HALL, 1995, p. 40).

¹²² RAEBURN, *Op. Cit.*, p. 4.

¹²³ VERNANT; VIDAL-NAQUET, *Op. Cit.*, p. 9. Continuam os autores: “Mas, no pensamento jurídico, ele não encontrará luz capaz de iluminar diretamente o texto trágico como se este fosse apenas um decalque daquele. Para o intérprete, trata-se apenas de algo prévio que finalmente o levará de volta à tragédia e ao seu mundo a fim de explorar-lhe certas dimensões que, sem esse desvio pelo terreno do direito, ficariam dissimuladas na espessura do texto”.

representou a cultura retórica mais intensa da antiguidade e provavelmente de toda a história: a democracia teria feito dos atenienses grandes conhecedores de argumentos e de discursos públicos¹²⁴. Halliwell, a principal referência deste trabalho para pensar a representação trágica como discurso (em e para o) público, nos diz ser inegável a possibilidade de pensar a tragédia, em certa medida, como um gênero altamente retórico. Contudo, e aqui talvez se apresente um argumento que esteja em conflito com o próprio Aristóteles, é problemático pensar a influência da retórica na tragédia como um reflexo automático e impensado por parte dos poetas. Se deve evitar a noção de uso “natural” e “instintivo” de técnicas retóricas no drama porque fazê-lo significa reduzir as possibilidades de análise da retórica trágica – uma manifestação bastante peculiar da retórica – e negligenciar a vastidão da experiência ateniense da retórica:

Nada poderia estar mais distante da verdade do que a suposição de que o poder da retórica era uma força não examinada na sociedade ateniense; e se isso é certo, dificilmente esperaria sua presença na tragédia, onde tantas vezes está associada a cenários de extrema tensão, conflito e vulnerabilidade, a um meio transparente de significância dramática¹²⁵.

Na Atenas clássica, frequentemente a retórica é posta em evidência pelo que Halliwell chama de “medo da decepção”. Este medo se explicaria pelo fato desta arte, como a chamou Aristóteles um século mais tarde, ser inerentemente formal, artificial – no sentido de que é uma técnica elaborada pelo ser humano –, e, portanto, manipulável. Este é o uso público da retórica. Contudo, poderia a retórica resolver questões da esfera privada e cotidiana nos mesmos termos em que poderia fazer na esfera pública (isto é, nas cortes e nos tribunais)? A tragédia frequentemente faz uso da *formalidade* retórica, mas em uma esfera estritamente privada e cotidiana, o que contrasta com seu uso público. Simon Goldhill¹²⁶ enfatiza que a retórica trágica não era apenas um reflexo da cultura sofística, mas um sintoma paralelo de uma questão fundamental, a saber, o poder da linguagem.

¹²⁴ HALLIWELL, *Op. Cit.*, p. 121.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 124. No original: “Nothing could be further from the truth than a supposition that the power of rhetoric was an unexamined force in Athenian society; and if that is right we should scarcely expect its presence in tragedy, where it is so often associated with scenarios of extreme tension, conflict, and vulnerability, to amount to a transparent medium of dramatic significance”.

¹²⁶ GOLDHILL, 1986.

Da mesma forma que o exercício da palavra carrega consigo os problemas da ambiguidade da linguagem, assim também a tragédia representa o conflito entre ações ambíguas, mas apenas se pode percebê-las se forem situadas em relação a um lugar muito particular de produção. E é precisamente em função deste contexto que se estabelece a comunicação entre o autor e seu público durante os festivais da cidade. A fim de solucionar a aporia de lugar de produção, os planos de realidade abordados nos dramas e as formas a partir das quais se pode perceber esta relação com o texto que os autores lançam mão de um conceito fundamental para a escola francesa de psicologia história, o *contexto mental* – um termo que hoje se possa substituir, talvez, genericamente, simplesmente como cultura:

Trata-se, em nossa opinião, de um contexto mental, de um universo humano de significações que é, conseqüentemente, homólogo ao próprio texto ao qual o referimos: conjunto de instrumentos, verbais e intelectuais, categorias de pensamentos, tipos de raciocínios, *sistemas de representações*, de crenças, de valores, *formas de sensibilidade*, modalidade de ação e do agente¹²⁷.

À época dos grandes poetas trágicos, a democracia e suas instituições particulares, como os tribunais e a Assembleia, entravam em diálogo com o vocabulário que dizia respeito ao universo espiritual da religião. Quando se estabelece o direito no mundo grego, “[...] ele toma sucessivamente o aspecto de instituições sociais, de comportamentos humanos e de categorias mentais que definem o espírito jurídico, por oposição a outras formas de pensamento, em particular às religiosas”¹²⁸.

Uma das conseqüências mais fundamentais que o direito como instituição legou à vida social da cidade foi a abertura de novas formas de leitura da realidade. A democracia, por sua vez, possibilitou uma extensão muito maior do uso da palavra. É deste contraste entre as formas míticas de poder e o exercício da palavra num contexto democrático que surge a ambiguidade da tragédia grega. Esta ambiguidade é parte importante dos dramas trágicos e também se faz presente no caráter (ou *êthos*) de suas personagens – talvez seja possível argumentar que é a

¹²⁷ VERNANT; VIDAL-NAQUET, *Op. Cit.*, p. 8, grifo meu.

¹²⁸ *Ibid.*

condição fundamental para a construção de um enredo trágico enquanto tal –, sobretudo em *Antígona*.

2.3 Sófocles, o enredo de *Antígona* e o êthos

Conforme bem argumentado por William Tyrrel¹²⁹, os únicos dois fatos indiscutíveis (“*unimpeachable*”) que permanecem sobre a biografia de Sófocles são que o poeta foi eleito tesoureiro da Liga de Delos, entre 443-2 a.C., e que representou tragédias no teatro de Dioniso: a exatidão das datas não parecia ser uma preocupação fundamental dos antigos gregos. Contudo, isto não impede os escritos contemporâneos, amparados em toda a informação – e sua crítica – que se recolheu sobre o autor nos últimos dois mil e quinhentos anos, de apresentar um quadro verossímil sobre a trajetória do poeta. Sófocles, ao que indica a Crônica de Paros¹³⁰, nasceu entre os anos de 497/6 a.C., em Colono, um *demo* de Atenas, cuja localização se situa na região noroeste da cidade, a aproximadamente dois quilômetros da Acrópole.

Também ele [Sófocles] cresceu e formou-se homem numa grande época de Atenas, mas essa grandeza era diferente da da época dos persas. Não foi a aflição nem a preservação através dos deuses que a produziu, mas a esplêndida realização de orgulhosas ideias de poder. [...] A confederação marítima (478-7) ligou vastos territórios de colonização grega e seu laço federativo, frouxo a princípio, adquiriu formas cada vez mais sólidas e, em muitos aspectos, como nos inícios de uma jurisdição e cunhagem de moeda única, começavam a delinear-se os contornos de um império ático. Na festa oficial das grandes dionisíacas desdobra-se, com embaixadas dos confederados submeditos, o brilho da nova formação política, e Atenas, na qualidade de senhora do mundo grego, aparece como fim último, mas não inatingível, de todo esse processo¹³¹.

O helenista Albin Lesky argumenta que este traço geracional foi um dos fatores que proporcionou a diferenciação entre a poesia de Sófocles, que quando da batalha de Salamina, em 480 a.C., conduzia os coros dos efebos encarregados de celebrar a vitória dos helenos; e Ésquilo, que efetivamente lutou nesta batalha. Sófocles, portanto, pertence à geração que viveu o apogeu de Atenas: presenciou as construções da Acrópole e viu constituir-se o império ateniense sob a magistratura do alcmeônida Péricles (495/2 a.C. – 429 a.C.).

¹²⁹ TYRRELL, William Blake. Biography. In: MARKANTONATOS, Andreas (Org.). *Brill's Companion to Sophocles*. Boston: Brill, 2012, p. 19.

¹³⁰ LESKY, *Op. Cit.*, p. 141.

¹³¹ *Ibid*, p. 141-2.

De família abastada¹³², teria recebido uma educação adequada à sua posição social e participou ativamente da vida política de Atenas. Além do seu encargo como tesoureiro mencionado anteriormente, foi junto com Péricles um dos estrategos durante a guerra contra Samos (442-39 a.C.). Lesky sugere que a segunda vez em que Sófocles fora alçado ao cargo de estratego provavelmente remete ao ano de 428 a.C., dois anos antes da primeira representação de *Édipo Tirano*.

Dos três principais poetas trágicos (Ésquilo, Sófocles e Eurípides), foi o único a não deixar a cidade. O poeta também desempenhou funções religiosas. Segundo Knox, ele cultuava Asclépio, Halon (não se sabe nada sobre esta deidade) e estabeleceu um templo de Hércules Denunciante, além de ter sido honrado por seus concidadãos como um herói, havendo sacrifícios anuais devotados a si depois de sua morte sob o nome de Dexion¹³³, “o que dá boas vindas”, por conta de conduzir o ritual de recebimento de Asclépio em Atenas. O seu templo foi descoberto ao lado esquerdo da Acrópole, e o culto a Dexion continuou durante o século IV a.C.¹³⁴. Sagrou-se coroado em concursos gímnicos, foram-lhe confiados papéis de músico, além de ser chamado para fazer parte dos conselheiros especiais nomeados depois do desastre da Sicília, quando tinha oitenta e três anos¹³⁵.

Sua carreira como tragediógrafo não teve precedentes: poeta trágico algum foi coroado tantas vezes como Sófocles. O foi pela primeira vez em 468 a.C., com menos de trinta anos, e pela última vez aos oitenta e sete, pelo *Filoctetes*, sua última peça encenada (o *Édipo em Colono* teria sido representado por seu neto um ano após sua morte). Na *Poética*, Aristóteles menciona que o poeta aumentou de dois para três o número de atores e introduziu a cenografia¹³⁶, e se pode acrescentar que em todas as suas sete peças que nos chegaram completas, no centro do enredo existe um problema de ordem ética, a marca do teatro sofocliano.

¹³² TYRRELL, *Op. Cit.*, p. 21.

¹³³ De acordo com Connolly, esta informação remonta a um dicionário Bizantino cujo manuscrito mais antigo é datado do século IX d.C. Cf. CONNOLLY, Andrew. Was Sophocles Heroised as Dexion? In: *The Journal of Hellenic Studies*, v. 118, p. 1-21, 1998.

¹³⁴ KNOX, 1964, p. 54-55.

¹³⁵ ROMILLY, Jacqueline. de. *A tragédia Grega*. Lisboa: Edições 70, 1997, p. 73.

¹³⁶ ARISTÓTELES, *Ret.*, 1449a. Cabe, contudo, acrescentar que não há outra fonte anterior que confirme esta informação.

De acordo com Goldhill¹³⁷, o teatro de Sófocles é capaz de trazer a ironia do trivial, do ordinário: “saber”; “onde”; “ensinar”; “nós”; “voltar”: é nestas palavras simples que o poeta esconde os males mais terríveis. Uma das mensagens do teatro sofocliano é que sempre que se percebe o completo significado das palavras que se usa e se ouve já é demasiado tarde, e este é precisamente o sentido da λύσις (*lúsis*), o desenlace aristotélico, em seu drama: ela constitui a base do fracasso da esperança humana em tentar tomar as rédeas dos acontecimentos. A perspectiva de tragédia em Sófocles apresenta a condição humana na posição de sua vontade de saber, seus anseios em mudar o rumo das ações, as tentativas de fuga em relação aos enredos em que os agentes se percebem emaranhados – mas acabam sendo levados, novamente, ao centro do desastre de onde buscam desesperadamente sair¹³⁸. A esperança de proclamação de uma solução é ironicamente podada em seus dramas. Goldhill aponta ainda que os ouvintes do teatro percebiam a ironia que perpassava as ações representadas, mas existiam casos em que sequer a própria audiência poderia perceber o quão irônica a linguagem trágica pode ser: é precisamente esta a sua ambivalência.

Como diferenciar o reconhecimento da ironia com seu reconhecimento precário, incerto – e mesmo falso? A resposta parece sempre arisca, fugidia. A instabilidade introduzida pela ironia é uma possibilidade de desentendimento, mas sua solução parece ser sempre temporária. O herói parece aos olhos de seus interlocutores, sejam amigos ou inimigos, irracional quase ao ponto da loucura: intransigente, impermeável a argumentos e dotado de impulsos suicidas. Mas pouco importa para o herói sofocliano a opinião alheia: sua lealdade repousa nele mesmo, em seu compromisso com a ação que empreenderá. De acordo com Knox, um dos estudiosos que melhor sistematizaram o pensamento sofocliano, a ação é orientada por algumas concepções que variam de herói para herói. Antígona, segundo o autor, justifica sua atitude diante “da opinião pública e da pólis” em termos de sua origem nobre (v. 38), seu desejo por glória, (v. 502), e seu sentimento religioso (v. 924, 943). As suas motivações podem variar, mas todos e todas são motivados e conduzidos pela paixão: Knox menciona “uma raiva na alma”. A paixão intensa dos heróis os conduz para longe da razão e da possibilidade de qualquer reflexão que

¹³⁷ GOLDHILL, 2009, p. 46.

¹³⁸ *Ibid*, p. 23.

venha do diálogo. Não é, segundo o autor, que eles sejam incapazes de deliberar racionalmente: apenas não *querem* fazê-lo: “eles obedecem, ao contrário, o imperativo profundo de suas naturezas passionais”¹³⁹.

Nos seus heróis que afirmam a força de suas naturezas individuais contra seus concidadãos, sua *polis*, e mesmo seus deuses, ele recria, em uma comunidade ainda mais social e intelectualmente avançada que a de Ésquilo, a solidão, terror, e a beleza do mundo arcaico. [...] Apenas uma coisa parece inegável sobre a visão religiosa que permeia os dramas: que Sófocles não compartilhava a crença de Ésquilo em um Zeus que trabalha através do sofrimento da humanidade para trazer ordem ao caos, justiça sobre violência, reconciliação para o conflito¹⁴⁰.

Essa natureza passional advém do fato de os heróis sentirem-se profundamente desrespeitados, ἀτίμως (*atímōs*). Eles possuem, no entendimento do autor, um desejo por honra que lhes é negado de alguma maneira. Antígona diz que Creonte tratou o irmão desrespeitosamente (v. 22), e Tirésias diz a Creonte que ele foi desrespeitoso (v. 1069) ao condenar uma alma viva à tumba¹⁴¹. E por essa razão Knox atribui grande importância à troça e à zombaria em relação à recepção dos interlocutores à atitude do herói trágico de sofocliano. Mesmo que ele não experiencie esta situação, diz Knox, ele é capaz de imaginá-la: Antígona diz ao coro “Ai de mim, zombam de mim” (v. 839). Este desrespeito preenche seus corações passionais com ressentimento contra aqueles que são tidos como responsáveis por seu sofrimento¹⁴². Sua raiva toma a forma de um apelo de vingança, como o de Antígona que aceita seu sofrimento, se os deuses o aprovam, mas roga que Creonte tenha um sofrimento igual ao que ele proporcionou a ela – é claro, se sua causa for justa.

¹³⁹ KNOX, 1964, p. 29.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 53. No original: In his heroes who assert the force of their individual natures against their fellow men, their *polis*, and even their gods, he recreates, in a community now even more socially and intellectually advanced than that of Aeschylus, the loneliness, terror, and beauty of the archaic world. [...] Only one thing seems undeniable about the religious view which informs the plays: that Sophocles did not share Aeschylus' belief in a Zeus who worked through the suffering of mankind to bring order out of chaos, justice out of violence, reconciliation out of strife.

¹⁴¹ *Ibid.* p. 30.

¹⁴² *Ibid.*

A tragédia tem como matéria narrativa – mito ou trama segundo *Poética* de Aristóteles – o desfecho do mito dos labdácidas, descendentes de Laio, rei de Tebas e pai de Édipo. Fazendo parte de contexto muito amplo de apropriação de uma cultura oral extremamente remota, confirmada pela menção ao mito de Édipo diversas vezes ao longo da épica homérica como bastante anterior aos mitos narrados nas próprias *Ilíada* e *Odisséia*, Sófocles encerra em seu texto o drama da jovem Antígona na luta contra o soberano de Tebas Creonte, seu tio, irmão de sua mãe Jocasta, que após a morte de seus irmãos, Etéocles e Polinice (filhos de Édipo), assume o poder sobre a cidade de Tebas. É praticamente um consenso entre os especialistas que *Antígona*, aparentemente vencedora do concurso de tragédias no festival em que fora encenada pela primeira vez, foi apresentada ao público ateniense em um período entre 442-0 a.C.¹⁴³, mas há interpretações que chegam a recuar a data¹⁴⁴ para o ano de 438 a.C. Para sintetizar o enredo que antecede a peça, é possível se valer de outro texto trágico para explicar a aporia de Antígona. Na tragédia de Ésquilo, *Os sete contra Tebas*, Etéocles, rei de Tebas, condena seu irmão Polinice ao exílio. Este último, como forma de retaliação, se alia

¹⁴³ Maria Helena da Rocha Pereira, no prefácio à sua tradução de *Antígona*, argumenta que segundo Aristófanes de Bizâncio (257 a.C. – 185/180 a.C.) esta é a data aproximada: “esta referência aponta, por conseguinte, para uma data anterior, mas não muito, a 440 a.C., ano do envio da expedição a Samos. Quer ela seja um facto histórico, quer não, a prova pelo menos que os Antigos tinham a noção de que a estreia da peça e a “*strategia*” do poeta de Colono não estavam muito distantes no tempo. A hipótese de 441 a.C., que naturalmente ocorre, é a que tem mais defensores. Assenta, no entanto, na suposição de que *Antígona* não tenha sido parte de uma das dezoito tetralogias de Sófocles que receberam o primeiro prémio, porque o vencedor daquele ano foi Eurípides. O verbo empregado nos argumentos antigos acima referidos (*eudokimesas*) não é explícito, pois apenas significa ‘alcançar fama’, mas parece sugerir a distinção máxima. Essa a razão para que outros se inclinam para 442 a.C. como o ano mais provável.” (PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Introdução. In: SÓFOCLES. *Antígona*. Introdução, tradução e notas: Maria Helena da Rocha Pereira. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian. 6ª Edição. 2003, p. 9-10).

¹⁴⁴ Michael Vickers, em seu *Sophocles and Alcibiades: athenian politics in ancient Greek literature* (2008), defende como data mais provável o ano de 438 a.C. Conforme argumenta o autor, se sabe que Sófocles venceu o concurso neste ano. A tese gira em torno de que entre 443-42 e 441-40, o dramaturgo estaria desempenhando funções de alta responsabilidade na pólis. Portanto, acusa falta de tempo para compor três tragédias e um drama satírico antes de 439 a.C., época em que não foi estrategista. Ademais, o problema do sepultamento apresentado em *Antígona* teria uma correspondência histórica concreta com o episódio da queda de Samos, em 439 a.C., quando os prisioneiros foram assassinados e deixados sem sepultamento. A intenção de Sófocles, continua, seria diminuir a reputação de Péricles e se distanciar do ocorrido. Aqui, não optei pela mesma escolha de Vickers por dois motivos: em primeiro lugar, a única fonte utilizada para argumentar sobre a crueldade de Péricles é a biografia escrita por Plutarco. Em segundo lugar, se julga que seu argumento perde força quando passa a comparar o caráter das personagens de *Antígona* aos seus respectivos (e supostos) correspondentes reais: Creonte/Péricles, pela truculência e insensatez; Antígona/Alcibiades, pelo comportamento juvenil e desmedido.

ao rei de Argos – que cede sua filha em casamento ao exilado – e planeja o cerco à própria cidade natal. Junto de outros seis chefes, Polinice concentra suas forças em frente a cada um dos sete portões da cidade e se posta onde Etéocles o aguardava. Ao medirem suas forças, os dois irmãos ferem-se mortalmente e perecem em combate. Ao término da tragédia, cumpre-se a maldição dos descendentes de Laio: nenhum dos filhos de Édipo conseguiria reinar sobre a cidade. Na última cena, Antígona, ao saber que o corpo de Etéocles seria velado com todas as honrarias de um herói que defendeu sua pátria e Polinice seria entregue “aos cães e às aves carniceiras”, decide rebelar-se contra as ordens de Creonte, que assumiu a condução de Tebas após o vácuo no poder, e cumprir a vontade dos deuses: enterrar o irmão com todas as honrarias e libações necessárias para que este pudesse continuar sua existência no reino dos mortos.

No drama de Sófocles, Antígona encontra-se, após a morte de seus irmãos, em um dilema que poderá custar sua vida: na primeira via, cumpre o edito proclamado por Creonte e não presta os devidos rituais fúnebres a Polinice, fazendo com que este não tenha um lugar condigno entre os mortos, e deixa de sofrer a punição pelo descumprimento de uma ordem expressa do governante. Na segunda via, não cumpre as ordens de Creonte, presta as honrarias a seu irmão e sofre a consequência pela desobediência: a pena de morte. Apesar das súplicas de sua irmã, Ismênia, não cede, e, além de velar Polinice, não faz questão de ocultar sua identidade ao descumprir a ordem do rei. Nas cenas seguintes, surge a Creonte um guarda alegando que suas exigências não foram acatadas e que Antígona era a responsável. Ao ser interpelada pelo rei, Antígona não se mostra arrependida por ter satisfeito os rituais sagrados estipulados pelos próprios deuses, cuja legitimidade dentro da cultura grega independia de um código de conduta registrado por escrito, nos moldes das religiões dos livros sagrados: apesar de nunca terem sido escritos, teriam primazia se comparadas às leis dos homens – e ainda mais, sobretudo no contexto da democracia, pela dos tiranos. Parte da “tragicidade” de *Antígona* reside precisamente na impossibilidade de resolução deste conflito.

Na cena seguinte, logo após Ismênia ser interrogada por Creonte a respeito de sua participação no ato, ocorre um dos pontos máximos da peça: a argumentação de Hêmon, filho do rei e noivo de Antígona, a respeito da conduta do pai enquanto soberano. Segue um diálogo em que Hêmon, de forma direta, faz uma

crítica à conduta dos tiranos – personificados na figura de Creonte. Apesar dos aconselhamentos do filho a respeito da vontade dos cidadãos – e dos deuses, diga-se de passagem – no que diz respeito à condenação de Antígona, Creonte não dá ouvidos a ninguém e manda executarem sua vontade, atestando – como o coro fará ao final do drama – sua carência de *phrónesis* (prudência, ponderação). A considerada criminosa fora condenada a perecer num túmulo de pedra, com alimento para apenas um dia, como mandava a tradição, e ainda viva. Nem mesmo o pesar da virgem em seu canto fúnebre tornara menos dura a postura do soberano – tornado cego pelo poder e desmedida ou cumprindo o que acreditaria ser um ato piedoso em relação à sua responsabilidade como governante? –, e este sela seu destino ao condenar o corpo de Polinice às intempéries da putrefação sem as libações necessárias, e a condenação da sobrinha – alguém que apenas seguia o ritual dos deuses e atestava seu comprometimento com o οἶκος (*oikos*), ou uma personagem egoísta, autocentrada e inflexível?

Segue a entrada de Tirésias, o adivinho e intérprete dos presságios divinos. Este adverte Creonte acerca das suas imprudências relacionadas à condenação de Antígona e o não sepultamento do irmão da mesma. Tomado pelo frêmito de uma eminente tragédia anunciada pelo adivinho, Creonte corre para, ele mesmo, retirar a condenada de seu cárcere/mortuário. Mas, quando chega, se depara com o corpo da sua vítima enforcado e sendo sustentado pelo noivo, seu filho, Hêmon. Este ceifa sua própria vida em frente ao pai, após tentar golpeá-lo com a espada. Na última cena, se vê a profecia de Tirésias se confirmar: seu filho mais novo também morreria e, quando Eurídice, esposa de Creonte, descobre, põe fim à sua vida também. Desolado, o soberano reconhece sua insensatez – tarde demais – e não se conforma com o destino que as Moiras lhe reservaram: “a vida é grata se a ponderação prepondera”¹⁴⁵.

¹⁴⁵

SÓFOCLES, *Antígona*, v. 1348-9. Trad. Trajano Vieira.

Uma prospecção bibliográfica pelos periódicos nacionais e pelo portal de teses e dissertações da CAPES¹⁴⁶ nos direcionará a uma produção relativamente diminuta no que diz respeito ao interesse pela *Antígona* de Sófocles. Em termos de uma análise que privilegia os elementos retóricos do drama, o quadro se reduz de maneira drástica a alguns poucos trabalhos nos últimos anos, predominantemente no campo dos estudos linguísticos e da filosofia. Embora haja na literatura estrangeira, sobretudo de língua inglesa, bastantes análises rigorosas e profícuas sobre o tema da retórica aplicada à tragédia grega, como foi destacado na seção sobre a relação entre tragédia e retórica, a pesquisa nacional procura privilegiar outras análises possíveis do drama. Antes que se inicie a análise da fonte, portanto, cabe um último item a ser discutido: em termos de pesquisas que buscam apresentar respostas para questões como “qual o *êthos* de Antígona”, ou dos demais agentes dramáticos da trama, se propõem a uma análise retórica do drama, foram eleitos os dois trabalhos mais recentes em nível nacional para, por um lado, demonstrar como o tema é convencionalmente abordado, e, por outro, reforçar a justificativa da pertinência desta monografia.

Em um artigo de 2018, os autores empreendem uma tentativa de “analisar como Aristóteles, em sua obra *Retórica*, discute o tema e as questões fundamentais de *Antígona* a partir dos conceitos de lei, justiça e equidade”¹⁴⁷; além disso, o que é importante para esta análise é a tentativa dos autores de definir o *êthos* de Antígona através de uma leitura retórica do drama. Reconhecem que na peça existe um problema prático de conduta que envolve aspectos morais e políticos, e para tanto buscam analisar estes itens sob o viés da filosofia. Cabe destacar sistematicamente os pontos fundamentais do trabalho.

Os autores associam o contexto de possibilidade do surgimento da democracia à gênese da filosofia pela liberdade do uso da palavra que a primeira traz consigo. Segue uma análise dos elementos trágicos, a inflexibilidade da vontade heroica, a ambiguidade da condição humana pelo emprego do termo *δεινός* (*deinós*)

¹⁴⁶ É interessante notar que de todos os 84 trabalhos onde Antígona é compreendida como palavra-chave ou como parte do título, apenas um – dissertação de mestrado defendida em 2016 na UERJ – pertence ao campo da historiografia. Além do campo da linguística e das letras clássicas, o drama é bastante usado como fonte para trabalhos na área da educação e da psicologia e psicanálise.

¹⁴⁷ SILVA, E. E.; PERRUSI, M. S.; MORAES, A. H. Análise retórica e moral de Antígona. *Revista Letras*, Curitiba, UFPR, n. 97, pp. 38-54, jan./jun. 2018, p. 38.

no primeiro estásimo e uma síntese no que diz respeito aos três meios artísticos de persuasão segundo a *Retórica* de Aristóteles. Contudo, a tentativa de estabelecer qual o *êthos* de Antígona se mostra menos cuidadosa do que o restante do trabalho: “na tragédia, temos o *éthos* quando Antígona defende a sua ideia em relação ao sepultamento de seu irmão Polinice frente ao edito promulgado pela lei”¹⁴⁸. Os autores sugerem ser possível identificar o *êthos* de Antígona com base em apenas nove versos do Prólogo da trama: em *Antígona*, este possui apenas noventa e nove dos 1352 versos, sendo que a personagem fala pela última vez no verso 943. Mesmo assim, afirmam os autores que “o *ethos* de Antígona se coloca em ruptura em relação aos limites e aos compromissos da vida cívica. Seu engajamento político se inscreve na fidelidade a uma justiça atemporal e divina”¹⁴⁹, o que reatualiza a interpretação hegeliana do texto.

No primeiro livro da *Retórica*, Aristóteles argumenta que existem os meios de prova artísticos e não artísticos – ou técnicos e não técnicos para fazer jus ao termo τέχνη (*tékhnē*). Enquanto os últimos são os que podem ser apreendidos como evidência, isto é, testemunhos ou contratos, os primeiros dependem inteiramente do orador que tenta persuadir: são eles, como mencionado anteriormente, *êthos*, *lógos* e *páthos*¹⁵⁰. Persuade-se pelo *êthos* quando o orador é, ou dá a entender que seja – como é acrescentado por Olivier Reboul¹⁵¹ –, digno de confiança; persuade-se pelo *páthos* quando os ouvintes são levados a sentir emoção – adequada ao intento persuasivo, é bom que se destaque – por meio do discurso (e Aristóteles destaca que a diferença entre a retórica e a sofística é que a última preocupa-se apenas com este meio); e, por fim, persuade-se pelo *lógos* quando se mostra a verdade ou aquilo que parece ser verdade – o verossímil, *eikós*. Com efeito, a construção dos argumentos persuasivos articula estes três meios simultaneamente. Como a construção dos meios de persuasão se dá através do discurso, sempre que se discursa com fins persuasivos se constroem os meios. Dito de outra maneira, o *êthos* dos agentes de *Antígona* é passível de ser lido como cambiante em momentos distintos do drama (o que se procura demonstrar neste trabalho especificamente em

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 49.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁵⁰ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1356a.

¹⁵¹ REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes. 2004, p. 48.

relação à Antígona e Creonte, em dois agones distintos). É pouco cuidadoso, e mesmo muito problemático, tentar fixá-lo de forma peremptória a partir de alguns versos de um fragmento do drama. E é pertinente a dúvida: os autores, de fato, atribuem algum *êthos* a Antígona? Seria o “engajamento político” à justiça divina um “caráter”?

Com o objetivo de demonstrar como se dá a construção do *êthos* feminino na peça de Sófocles, Shirley Maria de Jesus busca fazer uma análise dos discursos inculcados no drama. Apresenta, para tanto, uma discussão bastante profícua que traz autores da teoria da argumentação que enriquecem o debate e as possibilidades de manuseio das fontes. Começa estabelecendo uma distinção fundamental entre *êthos* com “êta” (η) e com “épsilon” (ε). Enquanto o segundo remonta a um conjunto de manifestações que constituem o hábito, o costume e a tradição, o primeiro tende a remeter o caráter, a impressão moral causada pelo orador ou a caracterização de uma personagem teatral¹⁵². O *êthos* retórico, portanto, teria caráter “procedural”, isto é, moldaria comportamentos. A autora aponta ainda que é necessário no projeto de constituição do *êthos* um sujeito investido de poder: o papel social tem relevância no processo de construção do caráter do orador/personagem. Traz ainda a importante contribuição de Dominique Maingueneau, para o qual o *êthos* é válido para qualquer discurso, até mesmo de leitura, uma vez que, quando se lê, se forma a imagem mental do caráter de quem discursa¹⁵³. Resumidamente, a autora chega à conclusão de ser o *êthos* de Antígona o “protótipo da justiça consciente”, de forma que o classifica como a recusa da injustiça. Contudo, esta análise, embora teoricamente fundamentada com uma revisão bibliográfica bastante completa, mostra uma interpretação que, ao associar o caráter da heroína que dá nome ao drama à justiça, inevitavelmente coloca sob a égide da injustiça o seu interlocutor, o que não necessariamente pode ser tomado como uma verdade peremptória. O próprio desenvolvimento do drama, e mesmo a leitura de Hegel, demonstra que o problema é muito mais complexo. Ademais, *Antígona* é uma peça cheia de reviravoltas em todas as cenas, sobretudo onde há debates, o que torna as facetas dos agentes dramáticos menos afeita a conclusões definitivas.

¹⁵² JESUS, Shirley Maria de. O *éthos* em *Antígona*, de Sófocles. *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n. 9. 2015, p. 138.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 145.

Larissa Atkison chegou mesmo a dizer que o conteúdo fundamental da peça é a retórica e seu abuso: um texto a partir do qual se identificam as formas a partir das quais o mau uso da arte de persuadir pode seduzir os(as) leitores(as)¹⁵⁴. Como dito anteriormente, se defende a hipótese de que o caráter das personagens de *Antígona* muda substancialmente ao longo do drama, de maneira que se julga ser viável atribuir aos *éthe* dos agentes um caráter ambíguo¹⁵⁵. É precisamente a ambiguidade e a dimensão multifacetada da construção caracterológica sofocliana que se pretende apresentar no próximo capítulo.

¹⁵⁴ ATKISON, Larissa. *Sophocles and the politics of good sense* (Tese). – Departamento de Ciência Política. Universidade de Toronto. 2013, p. 33.

¹⁵⁵ Reitero: nesta dissertação, não se propõe apresentar um *éthos* “final” dos agentes dramáticos como resultado da junção dos *éthe* particulares que se projetam através da fala dos personagens em cada cena. Dito de outro modo: o objetivo não é decrever a imagem de si de Antígona, Ismênia, Creonte e Hêmon no drama como um todo, apenas apresentar uma leitura possível, e não exaustiva, de como estas imagens se constroem nos episódios selecionados.

3 A IMAGEM DE SI DE ANTÍGONA, ISMÊNIA, CREONTE E HÊMÓN

Para ser feliz, bom senso [τὸ φρονεῖν] é mais que tudo./ Com os deuses não seja ímpio ninguém./ Dos insolentes palavras infladas/ pagam a pena dos grandes castigos;/ a ser sensatos os anos lhe ensinaram¹⁵⁶.

Neste capítulo, razão de ser da presente monografia, foram selecionados os momentos do texto onde há debates – disputa agônica – entre os agentes dramáticos com a finalidade de perceber como se dá a construção do processo caracterológico pelo poeta em sua dimensão multifacetada ao longo do drama. A análise do *êthos* está dividida entre o prólogo, apresentação do problema do enredo, onde há o primeiro debate do texto entre Antígona e Ismênia; segundo episódio, quando Antígona é levada ao palácio de Creonte pelo guarda para que sua ação seja confrontada com o edito proibitivo; e terceiro episódio, onde Hêmon busca aconselhar Creonte sobre a insensatez de sua ação, advogando em favor de sua noiva.

¹⁵⁶ Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. No original: πολλῶ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας/ πρῶτον ὑπάρχει. χρή δὲ τὰ γ' εἰς θεοὺς/ μηδὲν ἀσεπτεῖν. μεγάλοι δὲ λόγοι/ μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων/ ἀποτίσαντες/ γήρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν (SÓFOCLES, *Antígona*, v. 1348-53).

3.1 Prudência e ousadia: Ismênia e Antígona

Aurora, a de róseos dedos, tinge o horizonte com suas belas cores quando Antígona e Ismênia se encontram em frente ao palácio de Tebas. Os acontecimentos fatídicos são todos recentes na trama e bem conhecidos do auditório: a Édipo, pai e irmão de Antígona, outrora o mais feliz dos homens, em uma trama complexa onde há concomitância de peripécia e reconhecimento, é revelado o destino inescapável – em um dos momentos catárticos por excelência do teatro antigo. A verdade conduz o rei de Tebas a cegar os próprios olhos ao perceber-se causador da ruína da cidade, marido da mãe e assassino do pai. Tragédia de reconhecimento ou de saber, o que se segue é o desfecho do mito dos descendentes de Laio: nenhum governará a cidade. Em regime de anarquia, Etéocles e Polinice disputam o trono, narrativa que Ésquilo também encenou e nos foi legada¹⁵⁷, numa batalha sangrenta da qual nenhum dos dois irmãos escapa com vida. A aporia de Antígona e Ismênia assim começa:

Antígona
Ó meu próprio sangue, Ismênia, irmã querida,
que outros males Zeus, da herança infada de Édipo,
há de nos mandar enquanto formas vivas?
Não existe dor, maldição, ignomínia,
ou desonra, que eu não tenha visto ainda
figurar no rol dos teus e dos meus males.
E esse novo edito agora proclamado
pelo chefe contra esta cidade inteira?
Não ouviste nada? Ou ignoras que bem pode
a amigos ferir o mal feito a inimigos?¹⁵⁸

Nesta tradução de Guilherme de Almeida é notável que os problemas já se colocam de antemão. A primeira palavra do drama, κοινόν [koinón], é objeto de um cuidadoso estudo de Simon Goldhill. Segundo o autor, este termo é importante pela

¹⁵⁷ Em *Sete contra Tebas* (467 a.C), os acontecimentos que antecedem o enredo de *Antígona* dão vida à querela entre os filhos de Édipo.

¹⁵⁸ Exceto quando indicado, todas as traduções de *Antígona* são de autoria de Guilherme de Almeida. No original: ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμῆνης κάρα,/ ἄρ' οἶσθ' ὃ τι Ζεὺς τῶν ἀπ' Οἰδῖπου κακῶν/ ὅποιον οὐχὶ νῶν ἔτι ζῶσαιν τελεῖ;/ οὐδὲν γὰρ οὔτ' ἀλγεινὸν οὔτ' ἄτης ἄτερ/ οὔτ' αἰσχροῦν οὔτ' ἄτιμόν ἐσθ', ὅποιον οὐ/ τῶν σῶν τε κάμῶν οὐκ ὄπωπ' ἐγὼ κακῶν./ καὶ νῦν τί τοῦτ' αὔφασι πανδήμῳ πόλει/ κήρυγμα θεῖναι τὸν στρατηγὸν ἀρτίως;/ ἔχεις τι κείσῃκουσας; ἢ σε λανθάνει/ πρὸς τοὺς φίλους στείχοντα τῶν ἐχθρῶν κακά (vv. 1-10).

sua gama de significados: dá a ideia de aquilo que é comum, compartilhado ou parentesco. O vocábulo sugere a duplicidade paradoxal entre a sugestão de ação conjunta e o isolamento que o autor atribui ao caráter de Antígona, e seria uma forma de garantir a dramaticidade entre as diferentes perspectivas de coletivo e entre distintos entendimentos sobre a obrigação¹⁵⁹: voltarei à ideia da duplicidade mais detalhadamente no final da análise. Sobre o uso do termo *καρά* (*kará*) – “querida” segundo a tradução de Guilherme de Almeida, mas na verdade funciona no texto como uma perífrase caracteristicamente trágica –, o helenista Richard Jebb, em sua tradução comentada de *Antígona*, demonstra que “[...] a ênfase patética dessa primeira linha dá a nota-chave do drama. A origem que liga as irmãs também as isola. Se Ismene não está com ela, Antígona fica sozinha”¹⁶⁰. A solidão da agente, que se confirmará ao término do prólogo, é um traço fundamental de seu caráter em particular e do herói sofociano em geral.

A herança ou sorte de Édipo que encerra o terceiro verso pode aludir a um destino pré-traçado ou ideia de que a ação impelirá, com certa carga de necessidade, para um determinado desfecho que é desconhecido por todos os mortais e somente será revelado ao final da trama pelo adivinho Tirésias, no reconhecimento de Creonte. Este último não é mencionado pelo nome, mas sim por um predicado: *στρατηγόν* [*strategón*], que Almeida traduz como “chefe”. Já Maria Helena Pereira opta por traduzir o termo pelo seu correspondente mais aproximado na língua portuguesa, “general”, e assim também o faz em sua tradução poética Trajano Vieira. Contudo, dada a especificidade da posição dentro do contexto da Atenas democrática de Péricles (*Antígona* fora representada pela primeira vez entre 442-440 a.C.), julgou-se conveniente salientar esta menção, pois é uma das poucas vezes em que Creonte não é referido como rei, tirano, ou chefe supremo¹⁶¹, isto é, o

¹⁵⁹ GOLDHILL, Simon. Undoing in Sophoclean drama: “Lysis” and the analysis of Irony. In: *Transactions of the American Philological Association*, v. 139, 2009, p. 41.

¹⁶⁰ Tradução minha. No original: “The pathetic emphasis of this first line gives the key-note of the drama. The origin which connects the sisters also isolates them. If Ismene is not with her, Antigone stands alone.” Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0185>>. Acesso em 10/07/2020.

¹⁶¹ Ao longo da tragédia, Creonte é chamado ora de rei, βασιλεύς (*basileús*), ora de tirano, τύραννος (*týrannos*). Em alguns momentos, o Coro e o guarda se referem à personagem como ἀναξ (*ánax*), termo de difícil tradução que deriva do antigo dialeto micênico. Segundo a ferramenta Perseus, é uma forma vocativa de se referir a Apolo e Zeus, mas em Homero é uma espécie de título atribuído aos homens de importância – Agamêmnon, por exemplo, é referido como ἀναξ ἀνδρῶν (*ánax andrôn*). Aparece em diversas peças de Sófocles, como, por exemplo, no *Filoctetes*: Neoptólemo se

futuro interlocutor da jovem filha de Édipo ainda não foi devidamente adjetivado e colocado sob o signo de um poder único e autoritário (ao menos não explicitamente). No contexto de *Antígona*, uma leitura possível é que se pense o emprego de termos políticos tão suscetíveis a afetos, como é o caso do vocábulo *tirano*, pode significar a tentativa de associar Creonte a posições políticas mais autoritárias, em aparente oposição à democracia que impera em Atenas: nenhuma decisão importante na cidade pode ocorrer como manifestação unilateral de uma vontade coercitiva. É bem verdade que Tucídides (460 a.C. – 400 a.C.), a partir de um excerto que alega ter sido proferido pelo estadista ateniense Clêon (aprox.. 470 a.C. – 422 a.C.), atesta a preocupação sobre a vulnerabilidade da Assembleia aos estratagemas de oradores sagazes e corruptos, pelo fato de os atenienses terem certo “vício” em tratarem a retórica como uma espécie de competição e serem taxados pelo orador como “fascinados pelo prazer de ouvir”¹⁶²: uma tirania do prazer de ouvir. Mas, ainda assim, todas as decisões importantes da cidade deveriam passar pelo colegiado de cidadãos.

refere a Odisseu como “ἄναξ Ὀδυσσεύ (ánax Odysseû)” (v. 26), o que pode ser interpretado como um recurso estilístico para remeter tanto o reconhecimento da relação de autoridade que existe entre uma personagem em relação a outra (o que é evidente no exemplo citado), mas também pode sugerir uma tentativa de se apropriar de termos do antigo dialeto para gerar um efeito de diacronia. Isso é visível em *Antígona*, uma vez que Creonte indícia, julga e condena sem ouvir a ninguém e sem o recurso dos tribunais, demonstrando sua perspectiva autoritária de justiça.

¹⁶² Dada a relevância da citação – não apenas para o argumento que se destaca, mas como forma de complementar a justificativa do interesse em se utilizar elementos da retórica aristotélica em na monografia –, ela segue integralmente reproduzida: “[...] Admiro-me também daquele que me responderá e tentará provar que os crimes nos beneficiam, mas nossos infortúnios são prejudiciais aos nossos aliados. Evidentemente ele tem tanta confiança no poder de suas palavras que vai tentar demonstrar que vossa resolução unânime não foi aprovada, ou então, incitado pela cobiça, esforçar-se-á por achar palavras suficientemente especiosas para vos enganar. Em torneios desse tipo a cidade concede os prêmios a outros, guardando para si apenas os riscos. E a culpa é vossa; sois maus organizadores desses torneios, pois preferis ser espectadores de palavras e ouvintes de fatos, decidindo sobre ações futuras de conformidade com a versão de hábeis oradores interessados em apresenta-las como factíveis, e vendo fatos consumados à luz de críticas brilhantemente formuladas, dando assim mais credito à versão que ao acontecimento visto com vossos próprios olhos. Gostais não somente de ser enganados por propostas novas, mas também de negar-vos a seguir as já aprovadas, escravos que sois de toda a originalidade e desdenhosos da rotina. Cada um de vós deseja ser sobretudo orador ou, se não for possível, emular os oradores da mesma índole e, para não parecer menos ágil de inteligência, aplaudir uma tirada sutil antes dela sair dos lábios do orador; sois tão rápidos para correr na frente das palavras quanto sois lentos para prever as suas consequências. Procurais, por assim dizer, um mundo diferente do nosso, e sois incapazes de vos interessar pela realidade. Numa palavra, fascinados pelo prazer de ouvir, pareceis mais alunos dos sofistas que homens deliberando sobre os interesses da cidade” (TUCÍDIDES, III, 38. Tradução de Mário da Gama Kury).

De acordo com Graham¹⁶³, a tirania fora apreciada pelos poetas da antiguidade com um misto de fascinação e escárnio: se por um lado Arquíloco (aprox.. 689/680a.C. – 640 a.C.) e Simônides (556 a.C. – 468 a.C.) – poetas arcaicos – fazem referência ao “poder e esplendor da tirania” em seus versos, por outro lado a tragédia é o veículo onde a tirania é percebida em sua maior carga de negatividade. Não necessariamente como uma crítica ao pé da letra, mas como uma forma de questionamento, como é bem observado por Vernant e Vidal-Naquet¹⁶⁴. Ainda segundo Graham, se pode definir o tirano como “[...] o indivíduo que impõe sua vontade particular sobre uma coletividade de cidadãos, cujo capricho se torna lei instantaneamente e que detém autoridade absoluta sobre toda a comunidade”¹⁶⁵. Irrefletidamente, se poderia criar, assim, uma falsa dicotomia entre democracia e tirania, não fosse o fato de Tucídides demonstrar o quanto Atenas – a cidade democrática por excelência – foi progressivamente se tornando mais tirânica em relação a seus aliados e demais cidades da bacia do Egeu, na medida em que sua hegemonia se tornava mais evidente em meados do século V a.C.¹⁶⁶.

Antígona busca direcionar olhares piedosos sobre si e sua irmã por carregarem o fardo da maldita herança da casa de Édipo, horrores os quais nenhuma delas possui responsabilidade direta, mas que lhes legou tormentos sem fim: este é um exemplo recorrente de *captatio benevolentiae*¹⁶⁷ perceptível em outros momentos da trama. Se imagina ser possível que, a partir deste recurso, se delinear a construção de uma imagem de si mergulhada em profundo sentimento de

¹⁶³ GRAHAM, Theodore. *Playing the Tyrant: The Representation of Tyranny in Fifth-Century Athenian Tragedy*. (Tese de Doutorado) – Departamento de Estudos Clássicos. Universidade de Duke. 2017, p. 3.

¹⁶⁴ VERNANT; VIDAL-NAQUET, *Op. Cit.*

¹⁶⁵ GRAHAM, *op. cit.*, p. 1. No original: “[...] the individual who forces a singular will upon a collective citizen body, whose whim instantly becomes law and who holds absolute authority over the entire community.” Tradução minha.

¹⁶⁶ Esta ideia se expressa claramente no relato sobre a tomada de decisão em favor da guerra contra Atenas. O discurso proferido pelos coríntios é esclarecedor: “Na convicção, portanto, de que a cidade que se impôs como um tirano à Hélade é uma ameaça para todos igualmente, já dominando alguns e tramando subjugar outros, ataquemo-la e vençamo-la, e depois vivamos em segurança, restituindo a liberdade aos helenos ora escravizados.” (TUCÍDIDES, I, 124. Tradução de Mario da Gama Kury).

¹⁶⁷ Segundo Olivier Reboul, “é aí que o etos assume toda a sua importância. Um dos lugares mais correntes consistia em escusar-se da própria inexperiência e em louvar o talento do adversário” (*op. cit.*, p. 55). No caso das personagens trágicas, e assim como nos tribunais (HALL, 1995) (GASTALDI, 2003), colocar-se em posição de desfavorecimento é uma técnica bastante usada para incutir simpatia no auditório.

luto e desamparo. Contudo, talvez um dos traços mais marcantes destes primeiros versos seja o que diz respeito ao próprio edito (isto é, Etéocles será enterrado com honrarias e Polinice será preterido, o que ainda não nos foi revelado, mas que o público provavelmente já tivesse ciência) de Creonte: em vez de arrogar apenas para sua causa e de sua família a brutalidade do ato, permanecendo desta forma um problema especificamente do *oîkos*, Antígona atribui à cidade – i.e., o decreto diz respeito à pólis, mas foi concebido, assim se lê que Antígona o sugere, a partir do seu caso particular, de forma que a fala adquira potencial persuasivo. É possível que, desta forma, a personagem busque ampliar o alcance da ofensa, pois embora o laço sanguíneo seja de potência tremenda, o corpo que jaz sem sepultura e a família destruída são a realeza tebana. Talvez este possa ser um reforço do argumento de Antígona porque, parafraseando Marcel Gauchet¹⁶⁸, as cidades possuíam uma espécie de “dívida de sentido” para com seus antepassados heroicos: todas as cidades gregas mais proeminentes possuíam um passado que remetia a algum destes grandes homens do passado, alguns deles encerrados nas narrativas de Ésquilo, Sófocles e Eurípides¹⁶⁹. Nestes primeiros versos, portanto, se percebe a construção da imagem de si de Antígona a partir de sua preocupação com as obrigações religiosas que possui em relação à família; seu discurso (*lógos*), isto é, o conteúdo formal/verbal de seu clamor, se fundamenta a partir do reconhecimento de o edito proibitório “estar contra a cidade inteira”, e não somente contra as descendentes de Édipo; e o *páthos*, elemento incuti emoções, por apelar à benevolência da irmã e do auditório pela situação precária na qual se encontra: é a partir deste elemento chave, o luto pelo irmão e o conseqüente desamparo resultante da morte de toda a sua família, que o caráter de Antígona se alicerça nos primeiros versos.

A réplica de Ismênia pode ser indicativa de um esforço poético e dramático do autor para, também, incutir piedade no público, uma vez que a resposta consiste em endossar a dor e o sofrimento manifesto por Antígona nos primeiros versos: se Antígona manifesta uma forma particular de luto, também o faz Ismênia¹⁷⁰. É

¹⁶⁸ GAUCHET, Marcel. A Dívida do Sentido e as Raízes do Estado. In: CALASTRES, Pierre (Org.) *Guerra, Religião, Poder*. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 51-89.

¹⁶⁹ DE MIRANDA, 2018a, p. 22.

¹⁷⁰ “Ao se verificar só num mundo hostil e sem família, a personagem se percebe à mercê de um destino que lhe escapa, de forma que não é possível reverter a situação de peripécia em que é colocada” (*Ibid*, p. 34).

possível perceber que a personagem emprega termos que a relacionam à irmã, atestando que o ocorrido entre Etéocles e Polinice atinge a ambas da mesma forma, o que faz com que tenha material, ao menos neste primeiro diálogo, para que seja viável pensar os elementos artísticos/técnicos¹⁷¹ de persuasão nas primeiras falas das irmãs são muito semelhantes.

Os leitores são informados que as tropas de Argos partiram na noite que antecede a conversa, mas ainda vale apontar um último detalhe. Antígona menciona nos versos 18-19 que o conteúdo da revelação será compartilhado inicialmente apenas com sua interlocutora: ὡς μόνη κλύοις (*hōs mōnē klýois*), significa que somente Ismênia deveria escutar. Se interpreta que esta passagem é fundamental no desenvolvimento subsequente de todo o drama, e também para a construção do caráter da agente, pois é possível tomá-la como indicativo de que o plano deveria ter sido executado às escondidas se fosse possível contar com o auxílio da irmã. Edith Hall, em seu *Greek tragedy: suffering under the Sun*, traz a interpretação de que o sofrimento apresentado pelos poetas nas tragédias não se manifesta nem de forma arbitrária nem a partir do nada. Um dos elementos que faz do drama – lembrando que o termo grego *drama* significa “ação” – uma tragédia é precisamente o fato de que o sofrimento não é apresentado como inevitável: algumas peças, e se imagina ser este o caso de *Antígona*, mostram as personagens trilhando o caminho através do qual a catástrofe não só acontecerá, mas de forma ainda mais imediata e avassaladora. O ponto fundamental do argumento de Hall consiste em alegar que o enredo atormenta a plateia justamente pelo fato de o desastre poder ser evitado¹⁷². Se logo no primeiro verso do drama Antígona sugere que seu mal, seu sofrimento irreparável – embora parcialmente remediável com o cumprimento do ritual fúnebre sobre o cadáver do irmão rejeitado por Creonte –, é um problema não somente seu, mas também da irmã, através do termo *koinón*, e também da cidade, o que se pode ler ao longo de todo o *script* do poeta é a heroína demarcando violentamente e de forma inflexível a sua solidão, o seu agir só. Mas continuar daqui faria com que se atropelasse partes fundamentais do prólogo. Em 21-38 é possível tecer mais

¹⁷¹ “Das provas de persuasão, umas são próprias da arte retórica e outras não. Chamo provas inartísticas a todas as que não são produzidas por nós, já existem antes: provas como testemunhos, confissões sob tortura, documentos escritos e outras semelhantes; e *provas artísticas*, todas as que se podem preparar pelo método e por nós próprios. De sorte que é necessário utilizar as primeiras, mas *inventar as segundas*” (ARISTÓTELES, *Ret.*, 1355b). Grifo meu.

¹⁷² HALL, 2010, p. 6-7.

algumas considerações sobre como se constrói tanto o apelo emocional que será apresentado ao auditório quanto o princípio da formulação argumentativa que embasará a discussão entre Antígona e Ismênia, a verdadeira razão de ser do Prólogo.

Antígona
Pois não manda Créon dar à sepultura
um de nossos dois irmãos, negando-a a outro?
A Etéocles, sim, segundo ordena o rito,
fez cobrir de terra, a fim de ter repouso
e honra entre os que estão no mundo subterrâneo.
Quanto a Polinice, pobre morto, nem
sepultura, nem sequer lamentações:
ficará seu corpo ao sol apodrecendo,
insepulto, até que as aves nele encontrem
um tesouro doce para a sua fome.
É o que a nós ordena o nobre Creonte: sim,
a nós duas, vês? Até a mim também!
E, o que é mais, vai vir a proclamar aqui,
ele mesmo, o edito; e é tão sério que a pena
implacavelmente imposta ao transgressor,
é a lapidação em plena praça pública.
Eis o que há. Se és digna, prova sem demora,
ao ter sangue nobre em coração ignóbil.¹⁷³

Nesta passagem, outra vez na tradução de Guilherme de Almeida, Antígona revela de maneira mais enfática ao auditório (antigo e moderno) e à irmã o edito do soberano. Existem diversos elementos-chave nesta passagem que servem para consolidar o argumento de Antígona, qual seja, Polinice também deve ser enterrado. Nos é dito que Creonte enterrou o corpo de Etéocles conforme certo tipo de justiça e de lei, *δικαίᾱ καὶ νόμου (dikaíai kaí nóμου)*, perante os mortos. Segundo Lauren J. Apfel em seu importantíssimo trabalho sobre o advento do pluralismo à época de Sófocles¹⁷⁴, Antígona só processa conceitos de justiça que passem pelo seu filtro de moralidade, e estabelece uma clara distinção entre a Justiça dos deuses, *θεῶν Δίκη (theôn Díke, v. 451)*, e a justiça da cidade, de Ismênia e de Creonte. Aqui, no

¹⁷³ No original: οὐ γὰρ τάφου νῶν τῷ κασιγνήτῳ Κρέων/ τὸν μὲν προτίσας, τὸν δ' ἀτιμάσας ἔχει;/ Ἐτεοκλέα μὲν, ὡς λέγουσι, σὺν δίκῃς/ χρήσει δικαίᾱ καὶ νόμου κατὰ χθονός/ ἔκρυψε τοῖς ἔνερθεν ἔντιμον νεκροῖς;/ τὸν δ' ἀθλίως θανόντα Πολυνεῖκους νέκυν/ ἀστοῖσί φασιν ἐκκεκηρῦχθαι τὸ μὴ/ τάφῳ καλύψαι μηδὲ κωκῦσαί τινα,/ ἔαν δ' ἄκλαυτον, ἄταφον, οἰωνοῖς γλυκύν/ θησαυρὸν εἰσορῶσι πρὸς χάριν βορᾶς. / τοιαῦτά φασι τὸν ἀγαθὸν Κρέοντα σοί/ κάμοι, λέγω γὰρ κάμέ, κηρύξαντ' ἔχειν,/ καὶ δεῦρο νεῖσθαι ταῦτα τοῖσι μὴ εἰδόσιν/ σαφῆ προκηρύξοντα, καὶ τὸ πρᾶγμ' ἄγειν/ οὐχ ὡς παρ' οὐδέν, ἀλλ' ὃς ἂν τούτων τι δρᾷ,/ φόνον προκεῖσθαι δημόλευστον ἐν πόλει./ οὕτως ἔχει σοι ταῦτα, καὶ δεῖξαις τάχα/ εἴτ' εὐγενῆς πέφυκας εἴτ' ἐσθλῶν κακῆ (vv. 21-38).

¹⁷⁴ APFEL, *op. cit.*, p. 283-4.

prólogo, contudo, este recurso de autoridade, que seria segundo a leitura do estagirita sobre a própria *Antígona* uma forma de conferir legitimidade a qualquer argumento que seja contra a justiça comum¹⁷⁵, ainda não pode ser empregado, pois serve como fundamento somente no enfrentamento entre a heroína e seu algoz, momento este onde não há mais discussão, apenas debate.

Quanto ao corpo morto de Polinice, este será deixado ao sol para saciar a fome das feras. Isto pode ser lido, para além de um argumento poderoso que apela ao *páthos*, como um esforço da personagem de recorrer à memória do auditório – a guerra é um elemento bastante presente e constante no mundo antigo, e uma plateia composta de cidadãos, ao menos no recorte cronológico de datação convencional do drama, é o mesmo que uma plateia composta de soldados da cidade – para lembrar os horrores de se ter um ente querido morto e insepulto. Um indício interessante do apelo patético é a forma como a jovem se refere ao corpo do irmão insepulto: θησαυρὸν (*thesauròn*), um bem precioso, ente querido, e será tratado como um pedaço de carne, comida para os animais carniceiros, o que contribui para a construção da imagem de uma jovem mergulhada num profundo luto pelo ente querido.

Antígona se vale, em seguida, de uma figura de linguagem (uma metáfora) para tentar colocar seu adversário sob os signos tanto da injustiça quanto daquilo que é mau: τὸν ἀγαθὸν Κρέοντα (*tón agathón Kréonta*), “o bom/excelente Creonte”, pode ser indício do uso deliberado por Sófocles de uma ironia, pois revela seu caráter impiedoso para com um morto. Ainda que sejam possíveis outras leituras sobre este verso, tudo que Antígona não insinua é o que se lê, isto é, que a ação de Creonte pode ser considerada boa/excelente.

Outra observação necessária à análise do *êthos* da agente neste excerto consiste no fato de Antígona alegar que o crime de transgressão contra a ordem de Creonte – como já mostrado anteriormente, a personagem alega ser não apenas uma rixa pessoal, mas um desequilíbrio da ordem social –, terá como palco a própria cidade. Os versos, além de reiterarem a violência e a publicidade do ato, atuam como um reforço da perspectiva de que esta situação-limite transcende a esfera da deliberação comum entre dois litigantes em um tribunal. É a tentativa de demonstrar

¹⁷⁵ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1373b; 1375a.

que este é um problema, de fato, ao qual toda a cidade deve ser chamada a prestar atenção. Contudo, e é o que se pode perceber no terceiro debate do drama – aquele entre Creonte e Hêmon –, não existe margem alguma para que haja uma discussão entre pares sobre o tema, seja porque há um fosso intransponível no que diz respeito aos horizontes de ação possíveis para as mulheres do século V a.C. (e, sob este aspecto, não seria estranho se a postura de Antígona fosse lida como inadequada) ou pela dificuldade da personagem de Creonte em escutar e aprender, como será sugerido ao longo do trabalho.

Nos versos 39-48, Antígona trata de deixar clara tanto sua intenção de enterrar o irmão quanto seu desejo que Ismênia faça parte da ação – além de aparecer, pela primeira vez, o vocabulário que sugere sua intransigência, *ταλαίφρον* (*talaîphron*), “cabeça dura” em tradução livre. Aqui aparece um elemento curioso sobre como a situação do cadáver é lida pelas irmãs de forma distinta: como apresentado anteriormente, a tendência de Antígona é apontar o não sepultamento como um ultraje à cidade. Por outro lado, a fala de Ismênia no verso 44 dá a entender uma percepção até mesmo antagônica: ἢ γὰρ νοεῖς θάπτειν σφ’, ἀπόρρητον πόλει (*é gár noeîs tháptein sph’, apórreton pólei*). Em tradução livre, “não é, pois, proibida pela cidade a realização do rito funerário?”. Se a primeira encara como uma manifestação do poder do soberano, a outra aparentemente vê como uma questão que envolve a soberania da cidade sobre o corpo daqueles que tentam destruí-la. Ou seja, Creonte é a forma a partir da qual a cidade se manifesta – aqui jurídica e penalmente, com algum grau de anacronismo –, e não um agente que necessariamente extrapola os limites do seu poder.

Adiante, eis que aparece pela segunda vez a menção à inflexibilidade do herói sofociano: ὦ σχετλία, Κρέοντος ἀντειρηκότος (*ô skhetlíá, Kréontos anteirekótos*). Traduzindo de forma mais literal, se sugere “oh, inflexível, te oporás a Creonte?”¹⁷⁶, Ismênia indaga. Antígona marca seu isolamento novamente ao enfatizar a posição única do irmão morto como familiar, algo que será retomado em seu lamento fúnebre antes de deixar o palco pela última vez. A resposta de Ismênia

¹⁷⁶ Guilherme de Almeida traduz da seguinte forma o verso 47: “Vais violar, então, o edito proibitório?”. Maria Helena Pereira prefere dar ênfase à falta de lucidez do ato: “Ó desvairada, que to proíbe Creonte!”. Trajano Vieira, por sua vez, adota a mesma regra: “Mas Creon [Creonte] não se opõe? Ensandeceste?”. Na tradução de Richard Jebb, “Hard girl! Even when Creon has forbidden it?”.

configura toda a base argumentativa que visa persuadir Antígona de que seu ato é irresponsável. Portanto, os versos 49-68 merecem ser analisados com cuidado.

Ismênia

Ai de nós, irmã! Pensa no nosso pai
que morreu na infâmia e no ódio, denunciando
ele mesmo os próprios crimes, e, afinal,
com as próprias mãos arrancando os dois olhos.
Pensa na que foi para ele mãe e esposa
e – que horror! – num laço estrangulou a própria vida.
E nossos dois irmãos, terceiro golpe,
que matando-se um ao outro ao mesmo tempo,
encontraram juntos um mesmo destino.
Pensa, enfim, em nós, nós duas sós, agora,
que terrível fim teremos se tentarmos,
contra a lei, zombar da força de quem manda.
Não nos esqueçamos: somos só mulheres,
incapazes, pois, de competir com homens;
e, além disso, estamos presas aos mais fortes
e ao capricho de ordens cada qual mais dura.
Quanto a mim, rogando aos mortos sob a terra,
peço-lhes perdão por ser assim forçada
ao respeito às leis ditadas por quem pode.
É supérfluo ir contra as nossas próprias forças.¹⁷⁷

Nos versos que representam, talvez, uma das argumentações mais consistentes de todo o drama – junto com a resposta de Hêmon a Creonte no terceiro episódio –, Ismênia revela diversos porquês para não agir. “φρόνησον” (*phróneson*), “pensa”, é o que clama a jovem à irmã. E é uma fala plena de moderação, medida e sensatez que sai da boca da jovem. Em primeiro lugar, a família carrega a chaga do destino. A maldição da casa dos labdácidas acomete o pai a crimes terríveis que ele só compreenderá muito tarde; a mãe a pôr fim à ignomínia e, num laço, estrangular a própria vida; os irmãos a perecerem pela mão um do outro, deixando duas donzelas a sós num mundo cuja força da lei é exercida pelo poder do governante. Neste último verso é interessante notar o primeiro uso da palavra “tirano” no drama – além de Ismênia (v. 60), Antígona (v. 506), Tirésias (v.

¹⁷⁷ No original: οἴμοι. φρόνησον, ὦ κασιγνήτη, πατῆρ/ ὡς νῶν ἀπεχθῆς δυσκλεῆς τ’ ἀπώλετο,/ πρὸς αὐτοφώρων ἀμπλακημάτων διπλᾶς/ ὄψεις ἀράξας αὐτὸς αὐτουργῶ χερί./ ἔπειτα μήτηρ καὶ γυνή, διπλοῦν ἔπος,/ πλεκταῖσιν ἀρτάναισι λωβᾶται βίον:/ τρίτον δ’ ἀδελφῶ δύο μίαν καθ’ ἡμέραν / αὐτοκτονοῦντε τῷ ταλαιπῶρῳ μόρον/ κοινὸν κατειργάσαντ’ ἐπαλλήλοιν χερσίν./ νῦν δ’ αὖ μόνῃ δὴ νῶ λειμμένα σκόπει/ ὅσω κάκιστ’ ὀλοόμεθ’, εἰ νόμου βίᾳ/ ψῆφον τυράννων ἢ κράτη παρέξιμεν. / ἀλλ’ ἐννοεῖν χρή τοῦτο μὲν γυναῖχ’ ὅτι/ ἔφυμεν, ὡς πρὸς ἄνδρας οὐ μαχομένα./ ἔπειτα δ’ οὐνεκ’ ἀρχόμεσθ’ ἐκ κρεισσόνων,/ καὶ ταῦτ’ ἀκούειν κάτι τῶνδ’ ἀλγίονα./ ἐγὼ μὲν οὔν αἰτοῦσα τοὺς ὑπὸ χθονὸς / ξύγγοιαν ἴσχειν, ὡς βιάζομαι τάδε,/ τοῖς ἐν τέλει βεβῶσι πείσομαι: τὸ γὰρ/ περισσὰ πράσσειν οὐκ ἔχει νοῦν οὐδένα (vv. 49-68).

1056) e o mensageiro (v. 1169) se referem a Creonte como tirano, que aqui pode ser usado para reforçar a ideia de que não se pode agir contra Creonte pelo poder de sua lei. Ismênia ainda enfatiza uma característica a qual tanto ela como sua irmã não podem escapar: num mundo masculino, a voz feminina não impera. São mulheres e contra homens nada podem fazer – Ismênia faz uso do termo guerrear, μαχουμένα (*makhouména*), um indício de vocabulário épico. Talvez se possa associar aqui, juntamente ao seu caráter pautado pela noção de prudência, um quê de temor.

Ademais, é possível resumir os argumentos de Ismênia da seguinte forma: Antígona não deve agir porque a família já carrega chagas e má fama; se o fizesse, iria contra a força da lei, o poder e o tirano; reforçando o apelo, a jovem atesta a condição de mulheres que ambas possuem, o que torna inútil, carente de sentido, qualquer possibilidade de competir tanto contra homens quanto de quem governa. Para acrescentar, faz ainda um apelo às divindades infernais a fim de que perdoem sua incapacidade de agir, de se opor a seu adversário mais forte, e termina com uma mensagem que remete ao bom senso presente em toda a fala: τὸ γὰρ πρισσὰ πράσσειν οὐκ ἔχει νοῦν οὐδένα (*tó gár perissá prássein ouk ékhei noûn oudéna*), na tradução de Maria Helena Pereira, “actuar em vão é coisa que não tem sentido”. Knox¹⁷⁸ também enfatiza o uso da expressão “*perissá prássein*” de Ismênia para Antígona a fim de demarcar o quanto a ação da segunda é destituída de sentido: Creonte usa o mesmo termo no verso 780 para remeter à inutilidade da ação. Depois de tamanha contundência, a resposta de Antígona já não tem mais por finalidade persuadir a irmã a lhe auxiliar na realização do ato.

Antígona
Nada mais te peço; e mesmo que quisesses
ajudar-me, um dia, eu não o aceitaria.
Faze o que quiseres! Eu o enterrarei
sem ninguém. Será belo morrer por isso:
repousar, amada, ao lado de quem amo,
por tão santo crime. E se é mais longo o tempo
em que hei de agradar aos mortos, do que aos vivos,
lá descansarei. E, quanto a ti, despreza,
se te apraz, aquilo que é mais caro aos deuses.¹⁷⁹

¹⁷⁸ KNOX, 1964, p. 24.

¹⁷⁹ No original: οὐτ' ἂν κελεύσαιμ' οὐτ' ἂν, εἰ θέλοις ἔτι/ πράσσειν, ἐμοῦ γ' ἂν ἠδέως δρώης μέτα./ ἄλλ' ἴσθ' ὅποιά σοι δοκεῖ, κείνον δ' ἐγὼ/ θάψω: καλὸν μοι τοῦτο ποιούση θανεῖν./ φίλη μετ' αὐτοῦ

Em estudo que antecede a tradução, Trajano Vieira comenta que os heróis de Sófocles se caracterizam pela sua posição de total isolamento, sua aversão aos pontos de vista de seus interlocutores e sua incapacidade de avaliá-los. Os diálogos teriam, pois, a função de acentuar valores sublimes¹⁸⁰. Encontra-se interpretação similar em Lauren Apfel: a autora argumenta que a época de Sófocles é um exemplo de diversidade e pluralidade como elementos constitutivos da humanidade, e o próprio poeta, através de sua obra, seria um indício desta pluralidade de conceitos como justiça, verdade e conhecimento¹⁸¹ – o que, é importante lembrar, não significa o famigerado “relativismo”. O conflito pluralista faz parte da tragédia, que se torna inevitável porque uma das partes sempre precisará ser podada: o que se precisa sacrificar é sempre inadmissível. É a partir daí que a autora consegue observar uma clara aproximação entre Sófocles e Homero a partir de quatro tópicos. Em primeiro lugar, o monismo do herói é revivido de forma exagerada, representando o retorno do incomensurável (em Homero, a honra e a glória). A morte do herói serve para ilustrar a tragédia inerente à “deliberação monista”. A diferença é que a tragédia sempre deixa a dúvida sobre a decisão: foi a mais sensata? Em segundo lugar, o uso dos conflitos: enquanto em Homero os dilemas são monísticos, os desacordos em Sófocles são pluralísticos, de forma que o conflito entre as personagens não parece ser resolvível. Terceiro, o código heroico entra em cena contra a moralidade do século V a.C. Por último, as personagens são forçadas a circunstâncias extremas em que outros agentes acabarão inevitavelmente magoados/machucados, “hurt”¹⁸².

O excerto apresenta o primeiro indício de inflexão de Antígona. Ela mesma, ἐγώ (egó), realizará a empreitada sozinha e “bela será a morte ao praticar este ato”, καλόν μοι τοῦτο ποιῦση θανεῖν (*kalón moi toûto poiúse thaneîn*). Este verso pode ser problematizado de diversas formas, como já sugeri em outro momento¹⁸³, mas cabe aqui ressaltar que a preocupação da personagem transcende a esfera da obrigação

κείσομαι, φίλου μέτα,/ ὄσια πανουργήσασ'. ἐπεὶ πλείων χρόνος/ ὄν δεῖ μ' ἀρέσκειν τοῖς κάτω τῶν ἐνθάδε./ ἐκεῖ γὰρ αἰεὶ κείσομαι: σοὶ δ', εἰ δοκεῖ,/ τὰ τῶν θεῶν ἐντιμ' ἀτιμάσασ' ἔχε (vv. 68-77).

¹⁸⁰ VIEIRA, Trajano. A voz contrária de Antígone. In: SÓFOCLES. *Antígone*. Tradução e introdução: Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 11.

¹⁸¹ APFEL, *op. cit.*, p. vii.

¹⁸² *Ibid.*, p. 237-39.

¹⁸³ DE MIRANDA, 2018a, p. 39.

moral e religiosa que necessariamente tem para com o irmão. Embora Larissa Atkison, em sua tese de doutorado sobre o uso da retórica em Sófocles, reconheça que o argumento de Antígona é de ordem ética (com épsilon, não com êta!), isto é, revela uma impossibilidade de deixar de fazer, para a autora esta decisão é mais política do que propriamente piedosa¹⁸⁴. Por quê? Pelo fato de desejar a publicidade da ação, por tentar deslegitimar a autoridade tirânica de Creonte e restabelecer a ordem da tradição. O discurso de Antígona no prólogo configura “a *piece of brilliant rhetoric*”¹⁸⁵. Ela não demonstra medo da punição, não parece querer (e, de fato, não tenta ao longo do drama) apaziguar a fúria de Creonte, e, quando perguntada pela desobediência, apela à autoridade dos deuses. A filha de Édipo e Jocasta, que inicia o prólogo buscando incutir piedade e a adesão do coro a sua causa pelo recurso a sua situação de desamparo, agora muda radicalmente o tom de sua fala, adotando a posição combativa e insolente que manterá em seu debate com o rei de Tebas.

Ismênia, por sua vez, ressalta sua incapacidade de ir contra o poder imposto à cidade, ao que Antígona rebate: se a irmã não ajudará, caberá a ela mesma agir sozinha. Esta solidão acompanhará a personagem do fim do prólogo até seu canto fúnebre. A partir de agora, os elementos são predominantemente trágicos no sentido da inflexão da vontade, da inexorabilidade do destino e da imutabilidade das decisões. É possível que o temor alegado por Ismênia tenha sido capaz de incitar piedade (é possível afirmar isso porque existe a evidência textual, mas não se pode estabelecer nenhum juízo peremptório uma vez que, sem o auxílio da mântica, se torna impossível captar, tal qual um etnógrafo o faria, a reação do auditório). Antígona atestará sua dívida para com o que Aristóteles chamará no século seguinte de “lei comum”¹⁸⁶, aquelas não escritas. Antígona reiteradamente é lembrada de que sua ação terá um desfecho desfavorável. Contudo, se sabe, se há um prólogo, necessariamente haverá uma ação. Numa clara manifestação de inflexão, Antígona, em seus últimos versos no prólogo, evidencia que se esta é a postura de Ismênia, então ela será odiada com razão, *díke*, tanto pela irmã quanto pelo morto. Que a inflexível Antígona seja deixada em seu mau juízo, sua “insensatez”, δυσβουλία

¹⁸⁴ ATKISON, *op. cit.*, p. 46-8.

¹⁸⁵ SOURVINOU-INWOOD *apud ibid.*, p. 49.

¹⁸⁶ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1368b.

(*dysboulían*), para sofrer um mal terrível, *deinón*. Deste mal, contudo, resultará uma bela morte, *kalôs thaneîn*.

Ao longo da análise do prólogo de *Antígona*, se pode perceber diversos elementos sobre a construção do *êthos* das personagens e suas estratégias de argumentação a fim de gerar a adesão tanto do público quanto do interlocutor. É possível notar que a personagem principal não deixa de reconhecer a autoridade da lei: apenas deliberará em favor do que Aristóteles denomina “lei comum”. Contudo, Atkison observa, a justificativa de Antígona para realizar o ato de enterrar Polinice dada a Ismênia é bastante fraca e imprudente. Enquanto a segunda argumenta com sensatez ao dizer que é impossível enterrar o morto, a primeira se prende à inflexibilidade de sua posição, certa *ousadia* que será atribuída a ela ao longo do restante do drama. Contudo, ambas usam argumentos lógicos igualmente válidos: há justeza na causa do sepultamento e também na temperança manifesta por Ismênia.

Se sugere que o *êthos* das personagens pode ser caracterizado, nesta primeira parte do drama, da seguinte forma: o caráter de Ismênia se constitui, sobretudo, pelo comedimento. A agente não nega a piedade de cumprir o ritual de sepultamento e tampouco a obediência ao que reconhece como sendo a lei da cidade. Nas palavras de Atkison, a resistência de Ismênia é compreensível e parece bem construída: uma vez que as irmãs são as únicas descendentes de Laio que sobreviveram, é melhor que continuem vivas para restaurar a honra da família¹⁸⁷. Mas, através de uma justificativa que leva em consideração todo o histórico da família, as leis “ditadas por quem pode” e sua condição de mulheres, escolhe a via mais sensata. É possível dizer que a argumentação de Ismênia é harmônica em relação a seus elementos persuasivos: seu discurso (*lógos*) evidencia coerência entre sua posição e seus horizontes de ação; seu alegado sofrimento constitui um importante elemento patético, já que o pranto no teatro, assim como nos tribunais,

¹⁸⁷ ATKISON, *Op. Cit.*, p. 46.

era uma espécie de recurso ordinário para angariar a simpatia do auditório¹⁸⁸; e seu *êthos* se fundamenta a partir de sua posição moderada. Para Apfel, Ismênia está apta para processar o inevitável, mas também pondera sobre uma forma razoável de agir¹⁸⁹. Mas este caminho do meio, com efeito, não existe. Cabe ainda um apelo aos mortos, ao final, para que lhe perdoem a aparente impiedade, uma vez que é vão transcender os próprios limites: “φρόνησον, ὦ κασιγνήτη” (*phróneson, ô kasignéte*), é o que suplica à irmã. E é precisamente este *phróneson*, o clamor pelo reto pensar, que compõe o caráter de Ismênia no prólogo: a personagem age com cautela e sem se deixar levar pelas emoções, demarcando a temperança em seu comportamento e na construção de seu caráter. É evidente que Ismênia não persuadiu a irmã a não praticar seu ato, como o leitor pode conferir lendo o drama, embora seja muito provável que parte do auditório antigo o tenha sido.

Já Antígona, talvez se possa afirmar, inicialmente incita olhares piedosos ao ressaltar a fragilidade da condição de sua família: seu ato é justo conforme a lei comum. Não apenas no prólogo, mas em todo o drama, Antígona está mergulhada em um luto profundo. Contudo, Bernard Knox ressalta que a heroína ignora completamente os direitos da cidade, o que se pode sugerir pelas primeiras seis linhas¹⁹⁰. O autor ainda identifica que a fala da agente está repleta da linguagem heroica, o que se pode observar na “bela morte” que resultará de seu grande feito¹⁹¹. Além disso, o autor procura demonstrar que o anúncio da ação da heroína é sempre enfático e em termos intransigentes: “seja o que você decidir, mas eu o enterrarei” (θάψω, v. 72); “se a ação trouxer minha morte, será uma nobre morte” (καλόν... θανεῖν, v. 72); “eu devo perecer com ele” (χείσομαι, v. 73); “eu devo ficar lá para sempre” (χείσομαι, v. 76); “eu devo ir agora (πορεύσομαι, v. 81) erguer a tumba do irmão que amo”¹⁹². Para Sourvinou-Inwood¹⁹³, o fato de as duas irmãs se

¹⁸⁸ HALL, 1995, p. 39.

¹⁸⁹ APFEL, *Op. Cit.*, p. 276-7.

¹⁹⁰ KNOX, 1964, p. 82.

¹⁹¹ Vale ressaltar, partindo de Knox, que no verso 502 fica claro textualmente que o caminho que Antígona trilhou levará a um “[...] κλέος γ’ ἄν εὐκλεέστερον [...]”, uma “gloria das mais gloriosas”, o que reforça o *êthos* heroico que a personagem tentará assumir até, ao menos, seu canto fúnebre. Este excerto será melhor trabalhado na próxima seção.

¹⁹² KNOX, 1964, p. 10.

¹⁹³ SOURVINO-U-INWOOD, Christiane. Assumptions and the Creation of Meaning: Reading Sophocles’ Antígona. *Journal of Hellenic Studies*, v. 109, 1989b. p. 138.

apresentarem à audiência, logo no início do drama, fora dos muros do palácio e na escuridão pode configurar um elemento que não contribui para a benevolência do público: elas não deveriam estar ali. Isto leva John Porter¹⁹⁴ a sugerir que a ação de Antígona e Ismênia pode ser interpretada como uma conspiração contra a cidade, o que poderia colocar a audiência, já de antemão, contra as descendentes do infausto rei Édipo – note-se que a prova pelo *êthos* consiste em demonstrar um caráter digno de confiança. Em vez de compaixão, como sugere toda a tradição pós-romântica do mito, os autores colocam Antígona sob a égide da suspeita.

Segundo Apfel, no comportamento de Antígona fica evidente a “incomensurabilidade da necessidade” do sepultamento¹⁹⁵. Dito de outro modo, a personagem aposta em agir contra outros ou sofrer um mal terrível para realizar uma bela façanha. Ela vislumbra apenas uma possibilidade de ação, de que detém conhecimento, mas não está interessada em alternativas, consolando-se a partir do entendimento de que a morte – os deuses, a família que a espera no Hades – a consolará. O caráter que Antígona manifesta no prólogo, contudo, é ambíguo. Como mencionado anteriormente, Goldhill trabalha a ideia de duplicidade na fala de Antígona pelo uso do termo *koinón*. Se no primeiro verso do drama Antígona sugere união, no final do prólogo se pode observar uma divergência absoluta que resulta na separação completa das irmãs¹⁹⁶: a heroína jamais usa a primeira pessoa do plural. No sexto verso, o próprio sofrimento é mencionado como sendo “o meu e o teu”; nos versos 31-32, nos é relatado que o anúncio do general é “para mim e para ti”; no verso 45, Polinice é mencionado como “meu e teu irmão”. Segundo Goldhill, além dessa estratégia de repetição fazer parte da retórica do texto – uma forma de amplificação e, talvez, de anáfora –, acaba também marcando a separação entre as irmãs. Isso reforça o isolamento de Antígona. Paradoxalmente, ao alegar que irá se “juntar aos seus” no Hades, esse desvio para o plural é o que a personagem tem mais dificuldade de fazer¹⁹⁷. Para Loureiro¹⁹⁸, “Antígona, enunciando seu propósito,

¹⁹⁴ PORTER, John. The setting of the prologue of Sophocles' Antigone. In: COUSLAND, J. R. C.; HUME, James R. *The Play of texts and fragments*. Leiden, Boston: Brill, 2009, p. 335.

¹⁹⁵ APFEL, *Op. Cit.*, p. 278.

¹⁹⁶ GOLDHILL, 2009, p. 42.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹⁹⁸ LOUREIRO, João. A solidão egoísta de Antígona, ou a ação parcial: problemas teológicos e políticos na Antígona de Sófocles. In: LOPES, Maria (Org.). *Narrativas do poder feminino*. Braga: Universidade Católica Portuguesa, 2012, p. 127.

demarca-se violentamente da irmã, ao explicitar o sujeito da oração, o que o grego não exige”.

A título de conclusão, entende-se que, se por um lado é mencionada sua insolência e a insanidade de seu ato – bem como a alegada ousadia, τόλμα (*tólma*), que lhe associam ao longo do drama –, por outro fica evidente que sua causa é justa, isto é, seu argumento lógico (enterrar o corpo de um ente querido morto) nunca foi contestado enquanto tal: o que o proíbe é a circunstância. Agente algum em todo o drama (exceto Creonte) colocará em xeque a piedade de realizar os rituais fúnebres de Polinice. O *êthos* de Antígona no prólogo, portanto, pode se encaixar numa relação de ambivalência entre seu comportamento “subversivo”, até mesmo egoísta, e sua conduta “altruísta”, na falta de melhor termo: uma piedosa insolência. Sob o ponto de vista dos elementos de persuasão, talvez se possa afirmar, como o faz Atkison, que Antígona falha em tentar persuadir Ismênia. O auditório antigo, contudo, permanecerá inacessível para nós.

3.2 O temperamento heroico entre *pólis* e *oîkos*? Creonte e Antígona

De acordo com Matthew Santirocco, Antígona foi apreendida ao longo dos séculos a partir de seus conflitos internos – de acordo com George Steiner em sua obra *Antígonas*¹⁹⁹, estes confrontos se apresentariam enquanto dicotomias, tais como família/Estado; aristocracia/democracia; deuses/homens; natureza/leis e convenções; mulher/homem; jovem/velho. Contudo, continua o autor, todos esses conflitos acabam por apresentar uma espécie de reducionismo: a tragédia não é a soma de conflitos abstratos, mas a ação de agentes. A abordagem a partir desta ótica dual encorajaria os(as) eventuais leitores(as) a fazerem as “perguntas erradas” – i.e., para o autor, não raro, a investigação sobre *Antígona* tende a cair na dicotomia certo/errado. Embora os problemas do drama não apresentem uma solução única, é comum que se procure por ela quando, de fato, não haveria resolução no drama, exceto pela morte.

Compartilho a interpretação do autor, segundo a qual o problema de *Antígona* é intrinsecamente filosófico: o pensamento religioso de uma época anterior passava a disputar, ou até mesmo ceder, espaço com orientações distintas de pensamento, como as esferas política e jurídica. Como os antigos ideais heroicos passavam por um processo de suplantação por uma visão racionalista, a função da tragédia no século V a.C. foi, ao menos em parte, expor e explicar esses deslocamentos culturais, quer afirmando os valores e conceitos tradicionais ou até mesmo questionando sua continuação e validade²⁰⁰.

O segundo episódio do drama, que narra o debate de impossível conciliação entre Antígona e Creonte, foi estudado à exaustão por diversas áreas de conhecimento. O que se procura fazer aqui é ensaiar uma tentativa de desprendimento em relação às interpretações dicotômicas. Por mais que seja impossível não mencioná-las ao longo da análise que segue – e este breve preâmbulo é uma prova disso –, é importante que se diga que não se parte delas como premissas: o que interessa neste escrito é a análise do *êthos*. E é precisamente uma análise desta natureza que pode proporcionar, em vez de reiterar

¹⁹⁹ STEINER, George. *Antígonas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

²⁰⁰ SANTIROCCO, Matthew S. Justice in Sophocles' *Antigone*. *Philosophy and Literature*, v. 4, n. 2, 1980, p. 180. Cf. também VERNANT; VIDAL-NAQUET, *Op. Cit.*

a oposição entre as ações dos dois principais agentes do drama, um *insight* sobre o elemento *comum* a ambos: a inflexibilidade da ação heroica no drama de Sófocles²⁰¹.

O episódio inicia com a entrada do guarda em cena. Este conduz Antígona ao palácio real de Tebas, o que interrompe o canto do coro, apresentado no primeiro estásimo, e denominado pela tradição como “Ode ao Homem”. Nos versos 379-80, Antígona é apresentada pelo coro como uma criança²⁰² infortunada/desventurada²⁰³ de pai igualmente infortunado. Ao indagar sobre a transgressão das leis do rei²⁰⁴, o coro sugere, em tom de indignação e pateticamente, se o seu flagrante fora possível graças à irrupção de uma loucura. O guarda, por sua vez, procura demonstrar com veemência em sua fala a culpa da jovem, pois esteve, no episódio anterior, sob a mira da cólera de Creonte – ameaças estas traduzidas pelo termo *deinós*, no verso 408 –, que o acusara de conspirar contra o rei em favor de enriquecimento próprio²⁰⁵.

Nos versos 404-5, o guarda afirma peremptoriamente o flagrante de Antígona: a jovem executara os rituais fúnebres no corpo de Polinice. Depois de voltar ao posto de vigília, após o interrogatório de Creonte, o guarda narra que retirou a terra sobre o corpo desnudado do cadáver. Quando o sol subia a pino e as sentinelas

²⁰¹ É muito importante que se note que, para Knox, embora Creonte disponha de todas as características necessárias ao herói sofocliano, ao final ele “peca” por ceder: ao tentar desfazer sua ação, a personagem estaria destituída do *heroic temper*: “Creon seems at first sight to be the hero of the play. He is the one who, like the Aristotelian tragic hero, is a man of eminence, high in power and prosperity. who comes crashing down from the pinnacle of greatness, and it is he who speaking in terms of the length and importance of his role (especially in the second half of the play) is the protagonist. But he lacks the heroic temper. In Creon we are presented with the spectacle of a man who displays every symptom of heroic stubbornness, who is placed in the classic situation of the Sophoclean hero, expressed in the appropriate formulas, but who is swayed by advice, makes major concessions, and collapses ignominiously at the first real threat.” (KNOX, 1964, p. 67-8). Contudo, *nos fragmentos que na presente dissertação me proponho a investigar*, nesta seção e na próxima, o agente ainda não está destituído destas prerrogativas de inflexibilidade: a tentativa de desfazimento, de desatar o nó, só acontecerá no quarto episódio. Portanto, para os efeitos desta análise, se imagina que é plausível associar o comportamento de Creonte à tipicidade desenvolvida por Knox em sua teoria geral da ação do herói sofocliano.

²⁰² No original: “[...] παῖδ’ [...]” (v. 379).

²⁰³ No original: “[...] δούστηνος [...]” (v. 380), primeiro no nominativo, se referindo à Antígona, e depois no genitivo, aludindo a Édipo.

²⁰⁴ No original: “[...] τοῖς βασιλείοισιν ἄγουσι νόμοις [...]” (v. 382).

²⁰⁵ “É claro como a luz do dia que ousaram/ corromper com propina um desonrado! [...] Negocias tua alma por dinheiro!” (v. 293-4; v. 322). Tradução de Trajano Vieira. No original: “[...] ἐκ τῶνδε τούτους ἐξεπίσταμαι καλῶς/ παρηγμένους μισθοῖσιν εἰργάσθαι τάδε. [...]; καὶ ταῦτ’ ἐπ’ ἀργύρω γε τὴν ψυχὴν προδοῦς.

vigiavam o corpo e a si mesmos, embriagados por uma letargia, “[...] eis que, bruscamente, o vento em redemoinho/ ergue contra o céu uma tromba de poeira,/ varre o campo, estira a coma da floresta/ e enche de destroços todo o espaço imenso”. Passada a tormenta, lida pelo agente como uma praga/cólera dos deuses²⁰⁶, surge a figura de Antígona realizando as libações sobre o irmão. Narrada a ação, o guarda descreve o caráter ambíguo – e talvez paradoxal – de seu sentimento: “eu fico contente e triste ao mesmo tempo:/ se é um prazer livrar-se a gente de um castigo,/ é bem duro ter que desgraçar outros” (vv. 436-8), embora admita que “[...] tudo menos esperar de mim salvar, em vez da minha, a pele de outro” (v. 439-40).

Essa última citação é interessante pelo fato de por em contraste a percepção do agente e o ato religioso de Antígona, para quem um valor “sublime” – como o cumprimento de um ritual religioso como consequência de devoção à família e aos deuses – possui mais peso e seriedade do que a tentativa de salvar a própria vida. Se se recuperar um excerto do prólogo, é possível perceber que um dos argumentos de Antígona para persuadir Ismênia a participar de sua ação consistia em apelar ao seu “sangue nobre”. *Grosso modo*, talvez seja possível afirmar que, para Antígona, o senso de dever é uma prerrogativa heroico-aristocrática – embora a piedade para com os mortos tenha sido um princípio que gozasse de certa universalidade/unanimidade, e não apenas restrito à aristocrática. Essa imagem reforça o *êthos* que se buscou apresentar da agente na seção anterior deste capítulo.

No verso 443, ao ser questionada pelo soberano a respeito da autoria do crime, declara “não nego nada do que eu mesma fiz”. Após a confissão, Creonte permite que o guarda se retire. É aqui, estritamente, que começa a análise do que, para os efeitos deste trabalho, é chamado de debate.

Creonte busca²⁰⁷, em um primeiro momento, investigar se Antígona tinha ciência a respeito de seu edito proibitório, de forma que a ação da jovem se torne injustificável a partir da perspectiva de uma justiça (humana, é importante que se

²⁰⁶ No original: [...] θεῖον νόσον. (v. 421). O vocábulo *nósos* é traduzido como doença pelos léxicos consultados nesta pesquisa – a saber, e como já dito na introdução deste trabalho, o *Middle Liddel* e o *LSJ*, ambos disponíveis *online* na ferramenta *Perseus*.

²⁰⁷ É interessante notar de antemão que as colocações de Creonte parecem ser direcionadas ao Corifeu, e não a Antígona. Ao longo da análise, é possível perceber que, para o agente, estar em uma contenda argumentativa com uma mulher é inaceitável.

acrescente) formal. Após o assentimento da mesma, quanto à ciência da proibição, Creonte usa a expressão “ὑπερβαίνει²⁰⁸ νόμους” (*hyperbaínei nómous*), “passar por cima” em uma tradução mais literal, das leis/normas. No excerto que segue, Antígona apresenta a base de sua justificativa – seu argumento – para agir da forma como agiu:

Antígona
Porque não foi Zeus quem a ditou, nem foi
A que vive com os deuses subterrâneos
– a Justiça – quem aos homens deu tais normas.
Nem nas tuas ordens reconheço força
Que a um mortal permita violar aquelas
Não-escritas e intangíveis leis dos deuses.
Estas não são de hoje, ou de ontem: são de sempre;
Ninguém sabe quando foram promulgadas.
A elas não há quem, por temor, me fizesse
Transgredir, e então prestar contas aos Numes.
Bem sei, como não? que hei de morrer um dia
Mesmo sem decreto teu; e se tombar
Morta antes do tempo, então tanto melhor:
Para quem, como eu, vive entre tantos males,
Como não será de só proveito a morte?
Para mim, morrer não é sofrer; seria
Sofrimento, sim, se eu acaso deixasse
Insepulto o que nasceu de minha mãe.
Isso me doeria: o resto não importa.
Posso parecer-te uma louca, talvez:
Mais louco, porém, é o que me julga louca.²⁰⁹

Em primeiro lugar, Antígona procura construir uma distinção qualitativa, isto é, hierarquizar normas de conduta a partir de uma dicotomia – exaustivamente analisada ao longo dos últimos dois séculos – sobre a natureza das leis divinas e humanas. A lei de Creonte, argumenta, não tem força se comparada ao que foi ditado pelos deuses, que se caracteriza por estar fora do espaço e do tempo e é descrita por duas qualidades neste excerto, a saber, sua natureza ágrafa, ἄγραπτα

²⁰⁸ Traduzido por Almeida como “infringir”; por Trajano como “pisar”; e por Maria Helena como “tripudiar”.

²⁰⁹ No original: οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε, / οὐδ’ ἡ ξύνοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη / τοιοῦσδ’ ἐν ἀνθρώποισιν ὤρισεν νόμους. / οὐδὲ σθένειν τοσοῦτον ὤομην τὰ σὰ / κηρύγμαθ’, ὥστ’ ἄγραπτα κάσφαλῆ θεῶν / νόμιμα δύνασθαι θνητὸν ὄνθ’ ὑπερδραμεῖν. / οὐ γάρ τι νῦν γε κάχθές, ἀλλ’ αἰεὶ ποτε / ζῆ ταῦτα, κοῦδεῖς οἶδεν ἐξ ὄτου ἴφάνη. / τοῦτων ἐγὼ οὐκ ἔμελλον, ἀνδρὸς οὐδενὸς / φρόνημα δεῖσασ’, ἐν θεοῖσι τὴν δίκην / δῶσειν: θανουμένη γὰρ ἐξήδη, τί δ’ οὐ; / κεῖ μὴ σὺ προῦκήρυξας. εἰ δὲ τοῦ χρόνου / πρόσθεν θανοῦμαι, κέρδος αὐτ’ ἐγὼ λέγω. / ὅστις γὰρ ἐν πολλοῖσιν ὡς ἐγὼ κακοῖς / ζῆ, πῶς ὄδ’ Οὐχὶ κατθανῶν κέρδος φέρει; / οὕτως ἔμοιγε τοῦδε τοῦ μόρου τυχεῖν / παρ’ οὐδὲν ἄλλος: ἀλλ’ ἂν, εἰ τὸν ἐξ ἔμῃς / μητρὸς θανόντ’ ἄθαπτον ἠνσχόμην νέκυν, / κείνοις ἂν ἤλγουν: τοῖσδε δ’ οὐκ ἀλγύνομαι. / σοὶ δ’ εἰ δοκῶ νῦν μῶρα δρῶσα τυγχάνειν, / σχεδὸν τι μῶρω μωρίαν ὀφλισκάνω (vv. 450-70).

(*ágrapta*), e imperecível, κάσφαλῆ (*kasphalê*)²¹⁰. Na própria *Retórica*, Aristóteles toma o problema de *Antígona* como um paradigma do reconhecimento sobre esta distinção qualitativa. Em sua leitura, contudo, o reto agir não está sob discussão.

Chamo lei tanto à que é particular como à que é comum. É lei particular a que foi definida por cada povo em relação a si mesmo, quer seja escrita ou não-escrita; e comum, a que é segundo a natureza. Pois há na natureza um princípio comum do que é justo e injusto, que todos de algum modo adivinham mesmo que não haja entre si comunicação ou acordo; como o mostra a *Antígona* de Sófocles ao dizer que, embora seja proibido, é justo enterrar Polinice, porque esse é um direito natural²¹¹.

De acordo com Eggs, em todos os contextos onde Aristóteles menciona o *êthos* em sua *Retórica* há a associação com a ideia de ἐπιείκεια (*epieíkeia*, honestidade)²¹². No excerto que destacado sobre a fala de Antígona, a agente não apenas tentar colocar-se sob a égide das leis imutáveis, as leis segundo a natureza conforme o excerto do filósofo estagirita [(...) ὡς φύσει ὄν τοῦτο δίκαιον (...)], como, ao fazê-lo, associa-se automaticamente à piedade²¹³ (alegada e reconhecia, exceto por Creonte) de sua ação. A defesa dos costumes religiosos, sob o ponto de vista da construção caracterológica, é própria tanto à sua idade e gênero²¹⁴ quanto à sua condição de filha de reis, uma jovem aristocrata, um argumento que será melhor explorado ao longo da análise. Antígona apresenta um apreço tão fervoroso, em seu argumento principal, às leis ágrafas, que, ao menos até aqui, talvez se possa associar a construção de seu *êthos* não a partir da belicosidade manifesta no

²¹⁰ Trajano prefere dizer que são leis que “sempivivem”. Maria Helena, por outro lado, prefere o termo “imutáveis”. Almeida, como se lê no excerto citado, utiliza “inatingíveis”. E Jebb prefere o termo “infalling”, infalível.

²¹¹ ARISTÓTELES, *Ret.*, I, 1373b. No original: λέγω δὲ νόμον τὸν μὲν ἴδιον, τὸν δὲ κοινόν, ἴδιον μὲν τὸν ἐκάστοις ὠρισμένον πρὸς αὐτούς, καὶ τοῦτον τὸν μὲν ἄγραφον, τὸν δὲ γεγραμμένον, κοινὸν δὲ τὸν κατὰ φύσιν. ἔστι γὰρ τι ὃ μαντεύονται πάντες, φύσει κοινὸν δίκαιον καὶ ἄδικον, κὰν μηδεμία κοινωνία πρὸς ἀλλήλους ἢ μηδὲ συνθήκη, οἷον καὶ ἡ Σοφοκλέους Ἀντιγόνη φαίνεται λέγουσα, ὅτι δίκαιον ἀπειρημένου θάψαι τὸν Πολυνείκη, ὡς φύσει ὄν τοῦτο δίκαιον: [...].

²¹² EGGS, op. cit., p. 38.

²¹³ Talvez seja importante mencionar que a ideia de piedade empregada em meu escrito – e também no sofocliano, diga-se de passagem – não busca escoro semântico numa ideia de piedade à moda cristã.

²¹⁴ A palavra “gênero” é utilizada aqui pela sua função heurística. Não se está discutindo a performance feminina ou masculina de Antígona, apenas se procura demonstrar que o apego ao sagrado faz parte das atribuições das jovens atenienses durante o século V a.C., sobretudo no que diz respeito ao culto dos mistérios e os rituais em honra a Dioniso e Atena nos principais festivais políades de Atenas.

primeiro debate, no prólogo – onde a intencção da agente era persuadir a irmã a tomar partido em seu favor –, mas sim a partir de sua piedade e caráter honesto. Ademais, a fala de Antígona se assemelha a um procedimento judiciário, onde a parte acusada procura realizar sua própria defesa em um caso de crime confesso: i.e., crê-se possível a leitura segundo a qual a disputa agônica, aqui claramente delineada, tome contornos de um debate orientado pelo discurso judiciário.

Ao se postar perante Creonte sob a égide da justiça, é possível interpretar que o lugar “natural” de seu adversário, no argumento apresentado por si própria, é o seu oposto, isto é, a injustiça. Antígona se coloca em uma oposição total em relação a Creonte. A leitura de Hegel sobre a concepção de dever de Antígona é deveras valiosa para que se possa compreender a dimensão “absolutizante” de seu argumento:

A consciência-de-si é igualmente relação simples e clara com essas leis. Elas são, e nada mais: é o que constitui a consciência de sua relação. Para a Antígona de Sófocles, valem como direito divino não-escrito e infalível. [...] As leis são. Se indago seu nascimento, e as limito ao ponto de sua origem, já passei além delas: pois então sou eu o universal, e elas, o condicionado e o limitado. Se devem legitimar-se a meus olhos, já pus em movimento seu ser-em-si, inabalável, e as considero como algo que para mim talvez seja verdadeiro, talvez não seja. Ora, a disposição ética consiste precisamente em ater-se firmemente ao que é justo, e em abster-se de tudo o que possa mover, abalar e desviar o justo²¹⁵.

Contudo, o que Hegel lê como “disposição ética”, entende-se, na tragédia de Sófocles, como a inflexibilidade da ação heroica – esse argumento será retomado adiante. O que interessa na passagem diz respeito à ideia de que, assim, a ação radical de Antígona, ao condenar a si própria à morte e desobedecendo o poder de Creonte, está plenamente justificada. Mais vale ser punida pelo ímpio do que pelos deuses em um “tribunal divino” – segundo a tradução de Trajano Vieira. Para a jovem, assim como para Hilo, em *As Traquíncias*²¹⁶, mais vale a opção pela morte precoce do que conviver no seio de uma comunidade permeada de impiedade. E o

²¹⁵ HEGEL, *op. cit.*, c-437.

²¹⁶ SÓFOCLES, *As Traquíncias*, v 1237. Optei por não atribuir uma data à tragédia pelo fato de a crítica especializada não ter chegado a um consenso a respeito do momento de sua primeira representação: enquanto parte dos(as) estudiosos(as) pensa ser um drama contemporâneo a *Antígona* e *Ájax* (ou seja, provavelmente meados da década de 440 a.C.), outra parte imagina ser um drama tardio.

termo usado por Antígona ao fim deste excerto para se referir à ação contrária à sua – três variações do adjetivo *μωρός* (*mōrós*) – foram traduzidos nas versões em português do drama com a mesma conotação: loucura/insanidade. De acordo com Knox²¹⁷, para quem o termo denota “tolice”, este é um recurso da agente para antecipar a crítica de Creonte e devolver a lisonja de seu adversário.

É notável, contudo, que sua fala, e/ou a escolha e ordenação dos argumentos no discurso, não tenha surtido o efeito almejado no coro, que tece comentários a respeito das posições e argumentos de cada litigante nos segundo e terceiro debates. Para o colegiado de cidadãos, a fala da jovem é um claro/evidente, *δηλοῖ* (*de/loi*), indício do parentesco da “criança”, *τῆς παιδός* (*tês paidós*) com seu pai. As duas variações do adjetivo *ὠμός* (*omós*) – traduzido por Almeida como “inflexível”; por Trajano como “cruel”; por Maria Helena como “indômito”; e por Jebb como “*wild*”, selvagem – interessam aqui pela associação estabelecida, cujo objetivo é demonstrar que pai e filha possuem a mesma forma de lidar com acontecimentos infaustos e uma mesma natureza implacável. Em vez de uma imagem como a que procurei descrever a partir dos elementos que compõem seu *êthos*, a fala de Antígona foi percebida pelo coro a partir das ações da família, o que atesta tanto a ideia de Marcelo Dascal, segundo a qual a credibilidade do locutor afeta a plausibilidade de seus argumentos²¹⁸, como a premissa de Aristóteles no capítulo oito do primeiro livro da *Retórica*, a respeito dos caracteres *adequados* a cada situação²¹⁹.

Creonte, por outro lado, usa uma estratégia distinta da de Antígona – que busca apelar para o teor piedoso de seu ato. O soberano faz uso de perífrases, analogias e máximas a fim de demonstrar a falha de sua adversária – além de apresentar uma imagem de si condizente com sua posição de poder. O excerto abaixo já se inicia com uma máxima²²⁰:

²¹⁷ KNOX, 1964, p. 22-3.

²¹⁸ DASCAL, Marcel. O *ethos* na argumentação: uma abordagem pragma-retórica. In: AMOSSY, Ruth (Org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2018, p. 61.

²¹⁹ ARISTÓTELES, *Ret.*, I, 1365b.

²²⁰ “A máxima é uma afirmação geral que não se aplica certamente a aspectos particulares, por exemplo saber que tipo de pessoa é Ifícrates, mas ao universal; não a todas as coisas, como quando se diz que a linha reta é o contrário da curva, *mas só às que envolvem ações e que podem ser escolhidas ou rejeitadas em função de uma determinada ação*” (*ibid*, 1394a. Grifo meu). Talvez se

Creonte

Sim, mas não te esqueças de que os mais tenazes
São às vezes os primeiros a ceder.
O mais duro ferro temperado a fogo
É o que mais depressa se estilhaça.
Sei de débeis freios que domaram, prontos,
Indomáveis potros. Não é permitido
Ser soberbo assim a que depende de outrem.
Ela já mostrou toda a sua insolência
Ao violar a lei previamente estatuída;
E a essa vem juntar agora outra arrogância:
A de se gabar e exultar do que fez.
Homem seria ela, e não eu, neste instante,
Se ousadia tal permanecesse impune.
Seja, embora, filha de uma irmã, ou seja
A que o lar a mim mais próxima ligou,
Nem por isso as duas, ela e a irmã, escapam
À mais vil das mortes. Pois também acuso
A outra de ter sido cúmplice do crime.
Ide já busca-la! Há pouco, em casa, a vi
Toda amedrontada, inquieta, como louca.
Sempre é assim: os que na sombra tramam crimes
São os que primeiro a si mesmos se traem.
E também detesto os que, surpreendidos,
Tentam enfeitar seu crime com palavras²²¹.

Seu argumento, dirigido ao Corifeu, a respeito da facilidade com que “os de mente mais difícil” – segundo a tradução de Trajano – se rendem, cujas máximas do ferro endurecido e do potro indomável se aplicam, pode ser lida tanto como um recurso retórico eficaz para detratar sua adversária quanto como uma evidência da antecipação das ações do rei, a partir de uma ironia – que consiste precisamente na possibilidade de Creonte estar falando sobre si mesmo – introduzida pelo poeta. Dado o destemperamento de Creonte no diálogo do primeiro episódio com o guarda, e o posterior desenvolvimento de seu *êthos* nas ações que seguem, talvez seja

possa afirmar que uma das funções da máxima na argumentação é precisamente a capacidade de, levando em consideração a sua pretensão de universalidade, persuadir a partir de uma espécie de conselho implícito.

²²¹ No original: ἀλλ' ἴσθι τοι τὰ σκλήρ' ἄγαν φρονήματα/ πίπτειν μάλιστα, καὶ τὸν ἐγκρατέστατον/ σίδηρον ὀπτὸν ἐκ πυρὸς περισκελῆ/ θραυσθέντα καὶ ῥαγέντα πλεῖστ' ἂν εἰσίδοις;/ σμικρῶ χαλινῶ δ' οἶδα τοὺς θυμουμένους/ ἵππους καταρτυθέντας: οὐ γὰρ ἐκπέλει/ φρονεῖν μέγ' ὅστις δοῦλός ἐστι τῶν πέλας./ αὕτη δ' ὑβρίζειν μὲν τότ' ἐξηπίστατο,/ νόμους ὑπερβαίνουσα τοὺς προκειμένους;/ ὕβρις δ', ἐπεὶ δέδρακεν, ἦδε δευτέρα,/ τοῦτοις ἐπαυχεῖν καὶ δεδρακυῖαν γελᾶν./ ἦ νῦν ἐγὼ μὲν οὐκ ἀνὴρ, αὕτη δ' ἀνὴρ,/ εἰ ταῦτ' ἀνατὶ τῆδε κείσεται κράτη./ ἀλλ' εἴτ' ἀδελφῆς εἶθ' ὀμαιμονεστέρα/ τοῦ παντός ἡμῖν Ζηνὸς ἔρκειου κυρεῖ,/ αὕτη τε χῆ ξύναιμος οὐκ ἀλύξετον/ μόρου κακίστου: καὶ γὰρ οὖν κείνην ἴσον/ ἐπαιτώμαι τοῦδε βουλευῆσαι τάφου./ καὶ νιν καλεῖτ': ἔσω γὰρ εἶδον ἀρτίως/ λυσσῶσαν αὐτὴν οὐδ' ἐπήβολον φρενῶν./ φιλεῖ δ' ὁ θυμὸς πρόσθεν, ἠρήσθαι κλοπεύς/ τῶν μηδὲν ὀρθῶς ἐν σκότῳ τεχνωμένων./ μισῶ γε μέντοι χῶταν ἐν κακοῖσ' τις/ ἀλοὺς ἔπειτα τοῦτο καλλύνειν θέλη (vv. 473-96).

possível afirmar que Sófocles põe nas palavras do rei impropérios contra ele próprio, perfeitamente aplicáveis posteriormente, quando de seu reconhecimento que antecipa a catástrofe – mas, é importante salientar, não se aplicam aqui para a construção de seu caráter, como se procura demonstrar ao fim da análise.

Adiante, seu próximo argumento – a saber, a ousadia de um súdito²²² em “ter pensamentos altivos”, na tradução de Maria Helena – demarca uma característica que se julga ambígua. Por um lado, pode ser lida como a edificação positiva de seu caráter monocrático e autoritário, que nega, *a priori*, o uso da palavra aos seus subordinados tebanos – sejam estes parte da família real ou não (o que comporá o elemento base no argumento de Hêmon contra o pai no terceiro debate). Se retomarmos a leitura dos caracteres apropriados em Aristóteles, levamos em consideração as menções a Creonte como estrategista e associando, conseqüentemente, o tipo de condução exercida por ele com um regime aristocrático, perceberemos que o fim último desta forma de governo é plenamente demonstrada, i.e., a educação e as leis prevalecem²²³. É isso, se advoga aqui, que Creonte procura demonstrar quando menciona que seu compromisso com as leis transcende largamente seu compromisso com a família. Parece inadequada à construção de seu *êthos* neste debate a percepção segundo a qual a fala do rei signifique um descompromisso em relação à família: simplesmente, na hierarquia de valores proposta pelo soberano, o compromisso em relação à cidade é maior do que a ligação sanguínea, o que revela a figura de um estadista abnegado.

O Creonte de *Antígona* procura ainda demonstrar, a partir do uso do termo ὕβρις (*hýbris*) de duas maneiras distintas, a insolência/empáfia do ato de sua adversária. Soma-se esta acusação ainda a audácia de não apenas “passar por cima das leis” – um topos do drama reiterado não apenas por Creonte – como também a ousadia de confirmar prontamente a acusação durante o interrogatório.

Outro elemento fundamental de sua fala é a tentativa de supressão do comportamento de Antígona sob a justificativa de que sua ação é uma demonstração de virilidade. A partir da dicotomia homem/mulher, um lugar comum da forma de produção e reprodução da vida simbólica naquele tipo particular de

²²² Uma tradução mais literal para o termo δοῦλος (*doúlos*) é “escravo”, o que torna esta passagem importante para a construção da imagem de si de Creonte.

²²³ ARISTÓTELES, *Ret.*, I, 1366a.

sociedade patriarcal, é possível imaginar que esta parte do argumento consista em demonstrar o caráter inadequado de Antígona. Creonte declara que não poderá deixar de responder à insolência pois “[...] é ela que será um homem, e não eu, se lhe deixo esta vitória impunemente”²²⁴.

Embora o olhar do século XXI possa – e mesmo deva – descartar prontamente este último argumento, no contexto do século V a.C. ele possui uma validade muito considerável. Assim, pode-se mesmo dizer que, neste momento particular do drama – e diferentemente do que se seguirá ao longo de seu desenvolvimento – Creonte demonstra prudência. De acordo com Eggs,

O orador mostra a *phrónesis* se consegue encontrar argumentos e conselhos *razoáveis*, isto é, apropriados a uma problemática concreta e, por princípio, *única*. Ele persuadirá mais à medida que o ouvinte tiver a convicção de que ele parece expor esses argumentos com “virtude”, isto é, *honestamente* e *sinceramente*²²⁵.

O que chamo aqui, com alguma licença pelo fato de não fazer parte dos topos retóricos canônicos, de “argumento de gênero”, talvez possa ser lido como um recurso entimemático²²⁶ cuja finalidade seria o deslocamento do mérito do debate – isto é, a justiça, ou não, da realização do ritual fúnebre sobre o corpo de Polinice – para um alegadamente claro desvio de Antígona em relação a seu papel social. Este desvio pode ser lido como operado a partir da incitação de emoções²²⁷. A ira sobre o comportamento insolente e desproporcional e o temor de que a potência da voz masculina possa ser suprimida pelo seu contrário possuem um grande potencial patético, talvez um dos mais poderosos do drama.

Até aqui foram apresentados os elementos que podem caracterizar uma posição mais branda de Creonte em relação ao alcance, aos *limites*, de sua posição de poder. Chega o momento de apresentar o outro lado desta construção caracterológica que julgo ambígua. Projetando inimigos em todos os lugares – ao longo da trama, e assim como Antígona, Creonte se isola progressivamente de tudo

²²⁴ No original: ἢ νῦν ἐγὼ μὲν οὐκ ἀνὴρ, αὐτὴ δ' ἀνὴρ, / εἰ ταῦτ' ἀνατὶ τῆδε κείσεται κρᾶτη.

²²⁵ EGGS, *op. cit.*, p. 34.

²²⁶ Na próxima seção, apresentarei a ideia de entimema de forma pormenorizada.

²²⁷ Cf. ARISTÓTELES, *Ret.*, II, 1378a; 1382a.

e todos, culminando em sua solidão absoluta – e encarnando o estereótipo do governante que vê seu poder ameaçado e sua autoridade questionada (assim como Édipo, em *Édipo Tirano*), o rei, a partir de uma suspeita, procura associar também Ismênia ao crime de Antígona²²⁸. Os últimos quatro versos do excerto talvez possam ser lidos como outro indício da ironia sofocliana: “[...] sempre é assim: os que na sombra tramam crimes/ são os que primeiro a si mesmos se traem./ E também detesto os que, surpreendidos,/ tentam enfeitar seu crime com palavras”. Ao passo que os dois primeiros versos aludem à (imaginada) trama secreta das irmãs, os posteriores podem consistir em uma antecipação do reconhecimento de Creonte, seu desenlace, após o diálogo em que Tirésias alerta sobre o terrível destino que lhe aguarda. Do mesmo modo, quando menciona a ornamentação do crime com palavras, podemos lembrar do êxodo, onde o coro condena, após a catástrofe que acomete este agente, o que Trajano traduz com a “mega parolagem”²²⁹, provavelmente associada ao desfecho de Creonte. A réplica de Antígona é bastante curiosa e pode ajudar a traduzir a ambiguidade da fala, e conseqüentemente do *êthos*, projetado por Creonte:

Antígona
 O que esperas, pois? Não há palavra tua
 Que me agrade, ou que possa vir a agradar-me:
 Como tudo o que eu disser te desagrade.
 Que mais nobre glória poderia eu ter
 Que a de dar à terra o corpo de um irmão?
 Esses, que aí estão, todos me aplaudiriam
 Se não lhes travasse a língua a covardia.
 Esta, entre outras, é a vantagem dos tiranos:
 Dizer e fazer tudo o que bem entendem²³⁰.

Há um verdadeiro reconhecimento, por parte da heroína, sobre a impossibilidade de conciliação entre posições tão antagônicas. A recusa, descrita

²²⁸ É interessante notar, sobre isso, o argumento de Rosenfield – a partir da leitura de Hölderlin – segundo o qual não apenas uma disputa entre o que fazer com o morto é apresentada, mas também a luta pela manutenção do poder por duas distintas dinastias: a dos descendentes de Laio (Antígona) e Meneceu (Creonte). Conferir ROSENFIELD, 2002.

²²⁹ No original: μεγάλοι δὲ λόγοι, v. 1350 na versão de Jebb.

²³⁰ No original: τί δῆτα μέλλεις; ὡς ἐμοὶ τῶν σῶν λόγων/ ἀρεστὸν οὐδὲν μηδ’ ἀρεσθεῖη ποτέ:/ οὕτω δὲ καὶ σοὶ τᾶμ’ ἀφανδάνοντ’ ἔφυ./ καίτοι πόθεν κλέος γ’ ἂν εὐκλεέστερον/ κατέσχον ἢ τὸν αὐτάδελφον ἐν τάφω/ τιθεῖσα; τοῦτοις τοῦτο πᾶσιν ἀνδάνειν/ λέγοιτ’ ἄν, εἰ μὴ γλώσσαν ἐγκλήρι φόβος./ ἀλλ’ ἢ τυραννὶς πολλὰ τ’ ἄλλ’ εὐδαιμονεῖ/ κάξιστιν αὐτῇ δρᾶν λέγειν θ’ ἂ βούλεται (vv. 499-507).

por Knox²³¹ como inflexibilidade do herói sofociano, indica seu apelo ao sublime. Sendo assim, o apelo heroico no verso 503 sugere a construção de um *êthos* – além de ligado à piedade devido à ação em si, como argumentado anteriormente – possivelmente associável aos heróis homéricos. Assim como Creonte defende pateticamente a sua honra masculina no excerto anterior, aqui Antígona exacerba a prerrogativa de seu sangue nobre na apresentação de si própria: não apenas reencena a inflexibilidade de um Aquiles (embora Homero cante a *cólera*), surdo à argumentação de Odisseu na *Ilíada*, como almeja uma glória épica, como mencionado na análise do primeiro debate. Crê-se, contudo, que seria apressado pressupor, com isso, que Antígona poderia representar uma espécie de ruptura em relação ao gênero – como bem entendido pelas ciências sociais²³² –, uma vez que sua glória épica resultante de um grande feito, κλέος (*kléos*), consistiria não na realização ativa de uma morte gloriosa no campo de batalha, mas na excelência auto-atribuída como resultado da tentativa de sepultar o irmão: dito de outro modo, sua glória viria do cumprimento de um rito funerário, uma atribuição religiosa, e não de um grande feito militar.

Ao término de sua fala neste excerto, a jovem ainda se vale de um recurso interessante se se levar em consideração o contexto da democracia ateniense em seu auge durante as décadas do arcontado de Péricles (momento em que *Antígona* fora representada pela primeira vez): a saber, a associação de seu interlocutor/adversário com um comportamento “tirânico”. Na seção em que foi apresentado o contexto social no qual a tragédia se tornou possível como forma de

²³¹ De acordo com Knox, o herói sofociano é “[...] aquele que, abandonado pelos deuses e em face da oposição humana, toma uma decisão que surge da camada mais profunda de sua natureza individual, sua *physis*, e então cegamente, ferozmente, heroicamente mantém aquela decisão mesmo ao ponto da sua autodestruição” (KNOX, 1964, p. 10. Tradução minha).

²³² Joan Scott, em seu trabalho intitulado *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*, apresenta sua definição deste conceito vinculado a uma conexão complementar entre duas proposições: em primeiro lugar, gênero é um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos. Desta forma, é possível compreender que não é uma imposição a priori da natureza, mas sim produto de determinadas relações de diferença. Em segundo lugar, entende o conceito como uma forma primária de dar significado às relações de poder (SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. *Revista educação e realidade*, v. 20, n.2, jul/dez, 1995, p. 86). Portanto, é admissível pensar gênero como uma categoria de análise, considerando-o como sistema de significado a partir do qual são formuladas regras e papéis sociais. Sob orientação semelhante, Judith Butler, em *Problemas de gênero*, afirma que gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexual (*Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 24), e esta questão identitária é um efeito das instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos (*Ibid*, p. 9), ligados intimamente a relações de poder.

representação mimética dos problemas relativos à convivência na *pólis*, viu-se que nem mesmo Pisístrato, que efetivamente conquistou o poder por força e engenho próprios, isto é, a condição por excelência da tirania, governou de maneira despótica – o que se encontra respaldo tanto em Heródoto²³³ como em Aristóteles²³⁴ ao lerem o “tirano Pisístrato” como um governante moderado. Nos versos 506-7, Antígona claramente denuncia o problema intrínseco a esta forma de governo: a sua capacidade de atropelar, se não a isonomia (igualdade perante a lei), ao menos possibilidade de fala (v. 509). É o temor, φόβος [*phóbos*], que constrange os cidadãos de Tebas a não ousarem contrariar Creonte. O quadro de tirania que a jovem filha de Édipo procura pintar com suas palavras, longe da semelhança em relação aos tiranos de Atenas, pode sugerir um contraste em relação a um regime isonômico como a democracia: como bem coloca Paul Veyne, o tirano não tem mais concidadãos, mas apenas escravos²³⁵.

Quando Creonte argumenta que a visão de Antígona sobre sua ação monocrática é uma leitura pessoal e subjetiva, a jovem reitera seu ataque. Até aqui, poder-se-ia constatar que essa estratégia da adversária tenha realmente surtido efeito. Contudo, a imagem de Creonte não parece ter se alterado em relação àquela do primeiro episódio, recebida pelo coro nos versos 211-14 de forma naturalizada²³⁶. Naquele momento, pela primeira vez o agente apresentou uma visão bastante

²³³ No retalo sobre como Pisístrato se tornou tirano de Atenas pela primeira vez, Heródoto apresenta uma leitura mais branda sobre a tirania: “Tendo ferido a si próprio e a seus animais de carga, arrastou seu carro até a praça pública, como se houvesse escapado das mãos do inimigo. Conjurou os Atenienses a lhe concederem uma guarda, lembrando-lhes a glória com que se cobrira à frente dos seus exércitos contra os Megários, a tomada de Niseia, e citando-lhes vários outros exemplos de valor. O povo, ludibriado, deu-lhe por guarda certo número de cidadãos escolhidos, que o escoltavam armados de maçãs de madeira. Pisístrato sublevou-se e apoderou-se, dessa maneira, da cidadela. Desde então, tornou-se senhor de Atenas, *mas sem perturbar as magistraturas existentes e sem alterar as leis. Pôs em ordem a cidade e governou-a sabiamente, segundo os costumes tradicionais*” (HERÓDOTO. *História*. Tradução: J. B. Broca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019, I, 59. Grifo meu).

²³⁴ “[...] Pisístrato, depois de tomar o poder, conduziu os interesses comuns mais à maneira de um cidadão que de um tirano” (ARISTÓTELES. *Constituição dos Atenienses*. Tradução e notas: Delfim Leão. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2003, 14, 3).

²³⁵ VEYNE, Paul. Os gregos conheceram a democracia? *Diógenes: revista internacional de ciências humanas*, n. 6, 1984, p. 74.

²³⁶ “Tratas, pois assim, Créon de Meneceu,/ aos amigos e inimigos da cidade./ Poder legislar, ninguém o nega, tanto/ no que diz respeito aos vivos quanto aos mortos. No original: σοὶ ταῦτ’ ἀρέσκει, παῖ Μεναικίως Κρέον,/ τὸν τῆδε δῦσονουν κάς τὸν εὐμενῆ πόλει/ νόμῳ δὲ χρῆσθαι παντί που πάρεστί σοι/ καὶ τῶν θανόντων χῶπρόσοι ζῶμεν πέρι.

familiar de justiça no século V a.C. Nos versos 510-25, portanto, há pelo menos dois pontos que merecem destaque em relação à construção de seu *êthos*.

Cre. – Dos Cadmeus só tu vês as coisas assim.
Ant. – Todos vêem como eu: mas receiam-te e calam-se.
Cre. – E não te envergonhas de ser diferente?
Ant. – Honrar um irmão não pode ser vergonha.
Cre. – E o outro, que o matou, não era teu irmão?
Ant. – Sim, de um mesmo pai e de uma mesma mãe.
Cre. – Por que o ofendes, pois, honrando ao outro impiamente?
Ant. – Não é o que diria o que está sepultado.
Cre. – Sim, se ao ímpio rendes honra igual à dele.
Ant. – Não era um escravo, era um igual, era irmão.
Cre. – Vinha contra a terra que o outro defendia.
Ant. – Pouco importa: a lei da morte iguala a todos.
Cre. – Mas não diz que o mau tenha o prêmio do justo.
Ant. – Não será talvez piedade isso entre os mortos?
Cre. – Mesmo morto, nunca é amigo um inimigo.
Ant. – Não nasci para o ódio: apenas para o amor.
Cre. – Se amar é o que queres, vai amar os mortos! Enquanto eu viver, mulheres não governam²³⁷.

Aqui se apresenta, talvez, o cerne do impasse. Ambas as posições são igualmente válidas e se encena o que o canto do primeiro estásimo temia: a dissociação entre *nómos* e *díke*. Há um precioso exemplo deste fenômeno problemático que podemos apresentar aqui como forma de comparação. Na *República*²³⁸, a personagem de Céfalo, que se refere à união entre *nómos* e *díke* como topos de irradiação dos temores dos velhos, demonstra ser dessa união que resulta a barreira que separa os homens da *adikía* na *pólis*. É quando há a dissociação entre estes dois conceitos que o coro atesta a condição de apátrida, ἄπολις (*ápolis*), na *Ode ao Homem*²³⁹. De acordo com Maria Augusto²⁴⁰, o *phroneîn*

²³⁷ No original: σὺ δ' οὐκ ἐπαιδεῖ, τῶνδε χωρὶς εἰ φρονεῖς;/ οὐδὲν γὰρ αἰσχροὺν τοὺς ὁμοσπλάγγχους σέβειν./ οὐκ οὐκ ὁμαιμος χῶ καταντίον θανῶν;/ ὁμαιμος ἐκ μιᾶς τε καὶ ταύτου πατρός./ πῶς δῆτ' ἐκείνῳ δυσσεβῆ τιμᾶς χάριν;/ οὐ μαρτυρήσει ταῦθ' ὁ καταθανῶν νέκυς./ εἴ τοί σφε τιμᾶς ἐξ ἴσου τῷ δυσσεβεῖ./ οὐ γὰρ τι δοῦλος, ἀλλ' ἀδελφὸς ὤλετο./ πορθῶν δὲ τήνδε γῆν: ὁ δ' ἀντιστὰς ὑπερ./ ὁμῶς ὁ γ' Ἄιδης τοὺς νόμους τούτους ποθεῖ./ ἀλλ' οὐχ ὁ χρηστὸς τῷ κακῷ λαχεῖν ἴσος./ τίς οἶδεν εἰ κάτωθεν εὐαγῆ τάδε;/ οὔτοι ποθ' οὐχθρός, οὐδ' ὅταν θάνῃ, φίλος./ οὔτοι συνέχθην, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν./ κάτω νυν ἔλθοῦσ', εἰ φιλητέον, φίλει/ κείνους: ἐμοῦ δὲ ζῶντος οὐκ ἄρξει γυνή (vv. 510-25).

²³⁸ PLATÃO, *República*, 330d-331a.

²³⁹ Os versos 368-75, talvez em uma antecipação das ações de Creonte, sentenciam: “Quando respeita as leis/ e o juramento dos deuses,/ [o homem] é digno de pátria; mas é sem pátria/ o que por orgulho conduz ao mal:/ esse não entre em minha casa/ nem comigo tenha um pensamento igual”. No original: [...] νόμους γεραίρων χθονὸς θεῶν τ' ἔνορκον δίκαν,/ ὑπίπολις: ἄπολις ὅτῳ τὸ μὴ καλὸν/ ξύνεστι τόλμας χάριν. μήτ' ἐμοὶ παρέστιος/ ἔνοιο μήτ' ἴσον φρονῶν ὅς τάδ' ἔρδει.

(a compreensão adequada – uma dimensão equilibrada – entre as leis humanas e dos deuses) do primeiro estásimo procura demonstrar que a dissociação entre os entendimentos sobre justiça deve ser rejeitada, sob a consequência de que a compreensão da vida política e religiosa se comprometa. Esta aporia é um dos elementos mais fundamentais na caracterização da própria peça como tragédia.

Se por um lado a piedade de Antígona é manifestamente justa – por certo ângulo –, por outro Creonte se vale de uma concepção que percebe a justiça de uma forma *retributiva*. Recorrendo novamente à *República*²⁴¹, pode-se ler um argumento semelhante nas palavras de Sócrates, durante a discussão sobre os falsos conceitos de justiça no Livro I. Este ponto de vista configura uma compreensão possível também no século V a.C., e que parece ao coro – como demonstrado na passagem 211-14 – bastante razoável, sendo difícil também perceber em seu *êthos*, ao menos de maneira predominante, o traço indignificante representado pela tirania, a partir da concepção que Antígona apresenta. Apenas quando Creonte dá provas cabais de sua ausência de *phrónesis* no debate com Hêmon, e posteriormente quando recebe o oráculo de Tirésias, que o traço da decisão monocrática intransigente aparecerá em toda a sua potência. Até aqui, o agente oscila entre sua inflexibilidade em reconhecer a justeza da manutenção dos rituais fúnebres, mas resguardando seu *êthos* de líder militar que zela pelo bem estar e segurança de Tebas e seus habitantes, como é visível no verso 522: “[...] mesmo morto, nunca um inimigo é amigo”.

Creonte opera o problema do sepultamento a partir de seus pressupostos de estrategista. Pensar a questão do (não)sepultamento nos termos de “arrasa-urbe” (Polinice) *versus* defensor da cidade (Etéocles) é a mesma leitura do coro no párodo. Por outro lado, é possível ler o delineamento de um *êthos* a partir de elementos radicalmente distintos em relação à construção caracterológica de Antígona: a jovem filha de Édipo demonstra, no verso 523 – “Não nasci para o ódio: apenas para o amor”²⁴² –, um caráter que se apresenta no drama como a antítese

²⁴⁰ AUGUSTO, Maria das Graças de Moraes. Da velhice à justiça: Antígona e a crítica platônica da tirania. In: POCIÑA, Andrés; LÓPEZ, Aurora; MORAIS, Carlos; SOUSA E SILVA, Maria de Fátima (org.). *Antígona: a eterna sedução da filha de Édipo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, p. 72.

²⁴¹ PLATÃO, *op. cit.*, 332d.

²⁴² No original: οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν.

de um homem de guerra – cuja resposta traz novamente toda a potência do que chamei “argumento de gênero”.

Após a análise da disputa agônica entre Antígona e Creonte no segundo episódio, procurou-se demonstrar, através da construção do *êthos* de cada agente dramático, que o ponto fundamental da caracterização de ambos é não apenas um apego a entendimentos particulares – ainda que bem fundamentados e socialmente aceitos – sobre o conceito de justiça (*díke*), mas também apresentar uma leitura que torna a inflexibilidade um elemento constituinte e fundamental de seus respectivos *éthe*. Se Antígona representa o monismo heroico a partir da necessidade do sepultamento, Creonte o faz pelo apego à sua honra pessoal e à necessidade de manutenção e estabilidade da ordem na *pólis*. Mas de qualquer maneira, é importante salientar, como bem faz Vayos Liapis²⁴³, que para uma apreciação mais acurada do drama, é necessário perceber que nem Creonte e tampouco Antígona devem ser percebidos como figuras estáticas: seu caráter muda ao longo do desenvolvimento do drama – o que se procura demonstrar na presente dissertação.

Apfel²⁴⁴ defende a ideia de que há no drama um embate entre dois mundos: Antígona representaria um mundo arcaico e Creonte a Atenas democrática do século V a.C. As perspectivas de direito e justiça conduziriam o código de ética do mundo ao qual cada agente pertence: para a autora, isso se deve à incapacidade de diálogo e a inflexibilidade da vontade. Ambos estão certos, mas representariam pontos de vista incomensuráveis e opostos. Pessoalmente, não concordo inteiramente com este ponto de vista, embora reconheça, assim como o faz Vickers²⁴⁵, que a linguagem de Creonte lembra o debate sofístico e a peça espelhe a

²⁴³ LIAPIS, Vayos. Creon the labdacid: political confrontation and de doomed oikos in Sophocles' Antigone. In: CAIRNS, Douglas (ed.). *Tragedy and Archaic Greek Thought*. The Classical Press of Wales. 2013, p. 82. No original: “In order to arrive at a fuller appreciation of *Antigone*, I submit, we must realize that neither Antigone nor Creon is to be perceived as a static figure; rather, as the play evolves, the presentation of the two conflicting characters is gradually but crucially modified, and the audience are encouraged to reassess their original evaluations of those characters”.

²⁴⁴ APFEL, op. cit., p. 280.

²⁴⁵ VICKERS, op. cit., p. 20.

linguagem política e intelectual de forma bastante evidente. Entende-se que tanto Antígona como Creonte representam o passado. O bom uso da *phrónesis*, clamado pelo coro no século do *lógos*, somente será prerrogativa dos agentes abertos ao diálogo – a saber, Ismênia e Hêmon. A impossibilidade de outra via ativa a ambos os agentes reflete mais o seu apelo épico do que propriamente “democrático” sob o ponto de vista de estar aberto à persuasão – lembremos a epígrafe da introdução desta dissertação.

Por outro lado, agora sobre o teor propriamente argumentativo do embate, talvez se possa sugerir que o laço que vincula o caráter de Antígona à justiça, o que é essencial para a eficácia persuasiva de seu *êthos*, e o que vincula Creonte à lei da cidade, não são um tópico absoluto. Apresentando argumentos possíveis sobre a gravidade dos delitos, Aristóteles argumenta que é

[...] mais grave o delito que viola as leis não escritas; pois é próprio de uma pessoa melhor ser justa sem que a necessidade a obrigue. Ora, as leis escritas são compulsórias, mas as não escritas não. Pode, contudo, argumentar-se de outra maneira que o delito é mais grave, se viola as leis escritas; pois quem comete a injustiça que atrai o temor e envolve o castigo também cometerá a que não tem castigo a temer²⁴⁶.

Como se pode ler no excerto, a premissa segundo a qual o crime de impiedade é mais grave pode facilmente, a partir do recurso entimemático, ser transformada no seu contrário, de forma que o conflito entre Antígona e Creonte pode ser apresentado como insolúvel tanto sob o ponto de vista ético (com épsilon) como sob o ponto de vista argumentativo. Embora ambos tenham a seu favor alguma forma de justiça – Antígona se declara como piedosa e Creonte como um defensor abnegado da cidade – e, em grande medida, a adesão de seus ouvintes, os demais agentes e o coro de cidadãos, é o comportamento inflexível dos heróis o traço mais relevante que, ao término, caracteriza a construção do *êthos* no segundo debate. De acordo com Knox,

O que o herói é realmente solicitado a fazer, a demanda por trás do apelo à razão e à emoção, o conselho para refletir e ser persuadido é *ceder*: εἶχειν. Esta palavra (com seus compostos) é a palavra-chave da situação trágica de

²⁴⁶ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1375a.

Sófocles; ocorre em cada uma das seis peças no contexto significativo à resolução do herói²⁴⁷.

Há ainda, em relação à Antígona, o que chama-se aqui de “problema de caráter”. A partir da noção de *êthos* não na *Retórica*, mas na *Poética*, talvez se possa argumentar que a caracterização da jovem a partir de sua ação incita nos agentes dramáticos com os quais interage alguns predicados apresentados ao longo das duas últimas seções como a ousadia (*tólma*), o terrível (*deinós*) e a “loucura/tolice” (*mōrós*). Esse traço beligerante como marca fundamental de seu caráter entra em conflito com o entendimento aristotélico sobre os limites da ação. De acordo com o filósofo, a primeira característica dos caracteres (*éthe*) é que devem ser bons, e toda a bondade é possível em cada categoria de pessoas – ainda que, de acordo com o autor, as mulheres sejam inferiores e os escravos insignificantes. Em segundo lugar, o caráter deve ser viril e corajoso, *ἀνδρείον* (*andreíon*) quando caracteriza homens, mas não convém à mulher ser viril e corajosa, tampouco “terrível” (*deinén*)²⁴⁸. Estes elementos talvez expliquem o porquê de os argumentos de Antígona não surtirem o efeito desejado no coro de cidadãos e nas demais agentes (Ismênia, no prólogo, reforça que ela e a irmã são mulheres, e, portanto, nada podem fazer contra Creonte). Além disso, cabe mencionar o comentário de Sourvinou-Inwood segundo o qual, para o pensamento grego do século V a.C., o lugar da mulher é a esfera privada, a vida familiar: “[...] *inside the house* [...]”²⁴⁹. Contudo, a menção à sua bela morte é, de fato, um ponto fundamental na construção de seu caráter no segundo debate, uma vez que

²⁴⁷ KNOX, 1964, p. 15. Grifo meu. No original: “What the hero is really asked to do, the demand behind the appeal to reason and emotion, the advice to reflect and be persuaded is—to yield, εἶχειν. This word (with its compounds) is the key word of the Sophoclean tragic situation; it occurs in every one of the six plays in the significant context of the attack on the hero’s resolution”. Knox menciona seis, e não sete, dramas porque exclui *As Traquínicas* de sua análise global do drama sofociano em *The heroic temper*.

²⁴⁸ ARISTÓTELES, *Poética*, 1454a.

²⁴⁹ SOURVINO-U-INWOOD, 1989b, p. 144. A desordem representada por uma mulher fora de seu lugar social, contudo, se provará no drama como uma via criadora de outra forma de ordem, mas no interesse dos deuses: “Kreon’s comparison to Lykourgos, a king who offended a god and persecuted his female followers, also creates the space in which is articulated the metaphor ‘Antigone as a Maenad’, which helped the audience to perceive Antigone as a woman out of place, who, like the Maenads, abandoned her house and proper role and embraced *mania* and disorder, herself creating further disorder, albeit a disorder which will ultimately prove order-creating, serving the interests of the gods and the polis” (SOURVINO-U-INWOOD, Christiane. The fourth stasimon of Sophocles’ *Antigone*. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, v. 36, 1989a, p. 152).

Belos são ainda os atos memoráveis, e tanto mais belos quanto mais durável for a memória deles. Também os que nos seguem depois da morte, os que a honra acompanha, os que são extraordinários, e os que a um só pertencem são mais belos porque mais memoráveis²⁵⁰.

Por sua vez, o argumento de Creonte – amplamente enfatizado e utilizado mais de uma vez em cada debate –, segundo o qual não é justo tratar amigos e inimigos da mesma forma, é considerado altamente válido por Aristóteles²⁵¹ (embora não o seja por Platão, como se procurou demonstrar na passagem do primeiro livro da *República*). Da mesma forma, a bravura indômita com que defende seu ponto de vista e sua pressa em condenar Antígona à morte pode ser lida também através do entendimento aristotélico sobre a justiça de se vingar dos inimigos:

Vingar-se dos inimigos é mais belo do que reconciliar-se com eles, pois é justo pagar com a mesma moeda, e o que é justo é belo, e é próprio do homem corajoso não se deixar vencer. Também a vitória e a honra se contam entre as coisas belas, pois são preferíveis mesmo que infrutíferas e manifestam superioridade de virtude²⁵².

Por outro lado, o *êthos* encolerizado de Creonte, naquela que foi considerada por Michael Vickers como a mais grosseira passagem dentre toda a dramaturgia trágica grega²⁵³, pode ser um indício importante na construção da imagem de si da personagem como colérica e temerária. A destemperança, ou a inflexibilidade resultante do *heroic temper* sofocliano, causará a ἀμαρτία (*hamartía*) – erro trágico – posterior, quando do diálogo com o adivinho Tirésias: esta transformação no *êthos* de Creonte – de um estadista/líder militar que zela pela manutenção da lei na cidade para um agente desprovido de *phronesis* – é mais uma evidência de que somente podemos compreender a construção do processo de caracterização a partir de uma leitura que privilegie uma análise da ação dos agentes a partir da dimensão multifacetada de suas faces trágicas.

²⁵⁰ ARISTÓTELES, *Ret.*, 1367a.

²⁵¹ *Ibid.*, 1366b.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ “Não lhe faltam terras férteis a lavar”. No original: ἀρώσιμοι γὰρ χυτέρων εἰσὶν γῦαι, v. 569. Cf. VICKERS, op. cit., p. 20-1.

3.3 O poder de *Éros* e a deficiência da *phrónesis*: Hêmon e Creonte

No verão de 1870, o jovem professor de filologia clássica Friedrich Nietzsche ministrou, na Universidade da Basileia, dez aulas sobre o grande tema tragédia grega. Estas aulas foram compiladas e publicadas sob o título *Introdução à tragédia de Sófocles*. Dentre as ideias que contribuíram para o desenvolvimento das pesquisas posteriores, e das interpretações de classicistas renomados como Wilamowitz e Lesky – seja como crítica contumaz ou como reconhecimento de valor²⁵⁴ –, está o entendimento do autor sobre o papel do coro no drama sofoclano. De acordo com Nietzsche,

O coro abandona o estreito círculo da ação, para se estender sobre o passado e o futuro, sobre o humano em geral, para extrair os grandes resultados da vida. Ele faz isso com o pleno poder da fantasia, com uma ousada liberdade lírica, acompanhada de todo o poder sensível do ritmo e da música. O coro *purifica* a poesia dramática, na medida em que separa a reflexão da ação, e por meio dessa separação ele mesmo se arma com força poética²⁵⁵.

O coro possibilitou ao poeta de colono elevar toda a linguagem poética: ele trazia serenidade à tragédia, “[...] interrompendo a violência dos afetos. O ânimo dos espectadores deve conservar sua liberdade em meio às ações de maior impacto. Não devemos nos misturar com o tema”²⁵⁶. Dessa forma, o coro suscitaria o que o filósofo denomina como uma contemplação estética involuntária, uma vez que torna possível a separação, de um lado, dos efeitos (e por efeitos devemos lembrar o entendimento aristotélico, na *Poética*, apresentado na introdução desta dissertação) – altamente patéticos –, e, de outro, das ações do tema do enredo: o coro impede o amálgama da ação com o tema. A partir desse entendimento, que compartilho, começarei a análise das *rhêseis* do terceiro episódio com o evento que o antecede, isto é, o segundo estásimo.

²⁵⁴ Conferir, especialmente, GROTH, J. H. Wilamowitz-Möllendorf on Nietzsche's Birth of Tragedy. *Journal of the History of Ideas*, v. 11, n. 2, p. 179-190, 1950 para o primeiro; e LESKY, *Op. Cit.*

²⁵⁵ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Apresentação à edição brasileira, tradução do alemão e notas: Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 68.

²⁵⁶ *Ibid*, p. 69.

As primeiras estrofe e antístrofe são marcadas pela rememoração dos terríveis eventos que assolaram a casa de Édipo, abalada pelos deuses, com um dito que antecede a narração: “felizes os que não provaram na vida a desgraça” (v. 583). As gerações posteriores a Lábdaco, impossibilitadas de atingirem a redenção, acumulam malefícios que correm em seu sangue. É salientado o funesto desfecho de Antígona, marcado por sua λόγου τ’ ἄνοια (*lógon t’ ánoia*), sua “linguagem oca de sentido” na tradução de Trajano Vieira ou “*mindlessness in speech*” na de Richard Jebb. Em 626-30, o coro anuncia a entrada de Hêmon no palco:

Eis aí vem Hêmon: dentre os teus filhos é ele
O último nascido. Vem acabrunhado
Talvez pelo destino que espera Antígone, sua jovem noiva;
Ou virá chorando as já desfeitas núpcias²⁵⁷.

O neófito, νέατον γέννημ’ (*néaton génnem*’), dentre os descendentes de Meneceu – este elemento será de fundamental importância nesta análise: marcar a juventude de Hêmon com parte constituinte e fundamental na construção de seu *êthos*. Nesta passagem, o coro antecipa as razões que farão o agente argumentar contra seu pai: sua lamentação pelo destino de Antígona, sua noiva; e o desfazimento de seu matrimônio – que faria do jovem, conseqüentemente, o rei de Tebas: um motivo não mencionado, embora dedutível. A antecipação é rechaçada por Creonte com elementos que são de grande valor para a narrativa que seguirá.

Creonte
Dispensar adivinhos: logo o saberemos.
Filho, acaso vens enfurecido pela
Ordem de teu pai contrária à tua noiva?
Faça o que fizer, sou tu amigo, ou não?²⁵⁸

De forma mais literal, veja-se a tradução de Maria Helena: “em breve o saberemos, e por forma mais segura que a adivinhação”. É interessante notar a recusa de Creonte em dispensar o que atribui, possivelmente com certo ar de troça,

²⁵⁷ No original: ὄδε μὴν Αἴμων, παίδων τῶν σῶν/ νέατον γέννημ’: ἄρ’ ἀχνύμενος/ τάλιδος ἦκει μόνον Ἀντιγόνης,/ ἀπάτης λεχέων ὑπεραλγῶν; (vv. 626-30).

²⁵⁸ No original: τάχ’ εἰσόμεσθα μάντεων ὑπέρτερον./ ὦ παῖ, τελείαν ψῆφον ἄρα μὴ κλύων/ τῆς μελλονύμφου πατρὶ λυσσαίνων πάρει;/ ἦ σοὶ μὲν ἡμεῖς πανταχῆ, δρωῶντες φίλοι; (vv. 631-4).

mas manifestamente com certo quê de desprezo, a antecipação do coro. Talvez se possa pensar o uso do termo μάντις (*mántis*) não como um recurso gratuito, mas talvez como uma tentativa do poeta de antecipar a cena em que o rei recebe a visita de Tirésias em seu palácio. A tradução de Jebb é esclarecedora nesse sentido: “we will soon know better than seers could tell us”. O “melhor que”, *better than*, já pode ser um indício do despreço do rei em não reconhecer o conhecimento além-humano do adivinho, o que constitui uma marca indelével de seu caráter inflexível até o momento do desenlace.

Creonte indaga o filho a respeito de suas intenções: virá enfurecido? Virá *sem ouvir* ao edito? Ou demonstrará lealdade em todos os atos paternos? De qualquer forma, antes de sua *rhêsis*, Creonte procura juntar elementos suficientes para ter uma garantia sobre a lealdade do filho, o que se confirma na fala do jovem:

Hêmon
Pai, sou teu. E tu, com teus conselhos úteis,
Sempre me guiaste, e eu sempre hei de segui-los.
Para mim, não há núpcia alguma que valha,
A sabedoria com que me conduzes²⁵⁹.

A postura de Hêmon sugere não apenas que é um filho devoto e obediente, mas além disso demonstra a importância do pai na condução das suas próprias ações. A γνώμη (*gnómē*) do pai é, nesta fala, o imperativo que norteia de sobremaneira as ações do filho. Ademais, pouco importa seu casamento, γάμος (*gámos*), comparado com a importância do reto juízo do pai. Hêmon procura, com sagaz escolha de palavras, captar a benevolência de Creonte antes de introduzir qualquer argumento: é possível ler, portanto, não apenas a imagem de si de um filho abnegado em relação aos próprios interesses, diferente do que julgou o coro quando da entrada do jovem em cena, mas também uma tentativa de acalantar a cólera de seu pai através do elogio de seus sábios pensamentos/conselhos²⁶⁰. Segue a isso a *rhêsis* de Creonte, que se anasida de forma fracionada a fim de que se possa conceder a devida atenção a alguns de seus recursos oratórios e argumentos.

²⁵⁹ No original: πάτερ, σός εἰμι, καὶ σύ μοι γνώμας ἔχων/ χρηστὰς ἀπορθοῖς, αἷς ἔγωγ' ἐφέψομαι./ ἔμοι γὰρ οὐδεὶς ἀξιώσεται γάμος/ μείζων φέρεσθαι σοῦ καλῶς ἡγουμένου.

²⁶⁰ A alusão aos “conselhos úteis” pode também ser lida como uma ironia se se levar em consideração o desenvolvimento do debate.

Creonte

Isto, ó filho, é o que hás de ter sempre em teu peito:

Não opor-se nunca à vontade paterna.

Só por isso os homens querem procriar

E manter no lar filhos dóceis, que saibam

Ir contra o inimigo e prestar ao amigo

A mesma homenagem que prestam ao pai.

Ao contrário, quem criou filhos inúteis

A si mesmo deu motivos de aflição

E motivos de risota aos inimigos²⁶¹.

Neste primeiro fragmento, como que o proêmio de sua *rhêsis*, se nota o que Vickers denominou como linguagem altamente retórica de Creonte. O soberano em seu proêmio²⁶² louva os filhos que colocam a γνώμη πατρῶας (*gnômes patrôias*), traduzida por Maria Helena como “opinião paterna”, enquanto premissa fundamental. De acordo com Slatkin²⁶³, o rei de Tebas estabelece os limites de Hêmon no que diz respeito à maneira adequada de falar com o pai. Esta passagem serve de introdução ao que se julga possível ser lido como um *entimema* de Creonte.

Para que se introduza a ideia de entimema²⁶⁴, é necessário voltar à abertura do primeiro livro da *Retórica*, onde Aristóteles nos revela que a retórica é a outra face da dialética²⁶⁵. Sendo assim, se o recurso por excelência da dialética é o silogismo, o da retórica é o entimema. Contudo, diferentemente do silogismo – um conjunto de duas proposições, chamadas premissas, universalmente aceitas sob o ponto de vista lógico/formal, cuja finalidade é chegar, a partir da inferência de uma premissa sobre a outra, a uma conclusão de caráter indutivo –, o entimema carece do hermetismo lógico do primeiro. Por outro lado, de acordo com Adeodato, é

²⁶¹ No original: οὕτω γάρ, ὃ παῖ, χρηρὶ διὰ στέρνων ἔχειν,/ γνώμης πατρῶας πάντ’ ὀπισθεν ἑστάναι./ τούτου γὰρ οὐνεκ’ ἄνδρες εὐχονται γονὰς/ κατηκρούς φύσαντες ἐν δόμοις ἔχειν,/ ὡς καὶ τὸν ἐχθρὸν ἀνταμύνωνται κακοῖς/ καὶ τὸν φίλον τιμῶσιν ἐξ ἴσου πατρί./ ὅστις δ’ ἀνωφέλητα φιτῦει τέκνα,/ τί τόνδ’ ἂν εἴποις ἄλλο πλὴν αὐτῷ πόνους/ φῦσαι, πολὺν δὲ τοῖσιν ἐχθροῖσιν γέλων; (vv. 639-647).

²⁶² De acordo com Aristóteles, a função do proêmio, a primeira parte de um discurso, é dar uma amostra de seu conteúdo (*Ret*, III, 1415a). Aqui, o objetivo é demonstrar a importância da lealdade dos filhos para com os pais.

²⁶³ SLATKIN, Laura. Sophocles’ *Antigone* and the Paradoxes of Language. *Adalya: ayribasim/offprint*, Istanbul, 2016, p. 99.

²⁶⁴ Cabe um esclarecimento: definir conceitos lógicos em Aristóteles a partir da *Retórica* e dos *Tópicos* sem levar em conta os *Analíticos* é deveras simplista. Contudo, a proposta deste trabalho não é discutir a lógica aristotélica, mas sim a retórica. Para tanto, os conceitos retirados dos *Tópicos* e da *Retórica* bastam.

²⁶⁵ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1354a.

precisamente esta “deficiência” – é necessário que se reitere: sob o ponto de vista lógico/formal – do entimema que garante sua eficiência persuasiva: “[...] a comunicação se dá como se houvesse acordo sobre aquela premissa ou conclusão sobre a qual se silencia”²⁶⁶, de forma que o resultado final consiste em um aumento do caráter geral/genérico do argumento com a finalidade de diminuir a possibilidade de dissenso. Na *Retórica*, Aristóteles apresenta alguns entendimentos sobre o conceito de entimema:

[...] a demonstração retórica é o entimema e [...] este é, geralmente falando, a mais decisiva de todas as provas por persuasão; [...] enfim, o entimema é uma espécie de silogismo e que é do silogismo em todas as suas variantes que se ocupa a dialética, no seu todo ou nalguma das suas partes, e é igualmente evidente que quem melhor puder teorizar sobre as premissas – do que e como se produz um silogismo – também será o mais hábil em entimemas, porque sabe a que matéria se aplica o entimema e que diferenças este tem dos silogismos lógicos²⁶⁷.

Em primeiro lugar, argumenta ser o entimema a mais decisiva das provas de persuasão: a capacidade de teorizar sobre as premissas é tão importante na dialética – na forma dos silogismos – como na retórica – que produz seus entimemas. Em segundo lugar, propõe que o entimema é o silogismo retórico, e sua eficácia, assim como ocorre quando se faz uso do recurso aos exemplos, se dá pela sua capacidade de indução²⁶⁸. Mas ainda é fundamental distinguir o entimema dos exemplos:

Demonstrar que algo é assim na base de muitos casos semelhantes é na dialética indução e na retórica exemplo; mas demonstrar que, de certas premissas, poder resultar uma proposição nova e diferente só porque elas são sempre ou quase sempre verdadeiras, a isso se chama em dialética silogismo e entimema na retórica²⁶⁹.

²⁶⁶ ADEODATO, João Maurício. Uma crítica retórica à *Retórica* de Aristóteles. In: ADEODATO, João Maurício (Org.). *A retórica de Aristóteles e o direito: bases clássicas para um grupo de pesquisa em retórica jurídica*. Curitiba: Editora CRV, 2014, p. 32.

²⁶⁷ ARISTÓTELS, *Retórica*, 1355a.

²⁶⁸ A indução, se recorrermos aos *Tópicos*, é definida como “[...] a passagem dos individuais aos universais [...]” (1, 12. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. A. Pickard – Cambridge). Dessa forma, no campo da argumentação, se pode dizer que a indução é fazer de um exemplo particular uma regra universalmente aceitável.

²⁶⁹ ARISTÓTELS, *Retórica*, 1356b.

Dessa forma, é viável aceitar o entendimento de que entimema é a “[...] forma dedutiva de argumentação retórica que tem no paradigma sua forma indutiva”²⁷⁰. Além disso, a ausência de uma das premissas e/ou de rigor na apresentação das mesmas também é um traço marcante do entimema.

Quando Aristóteles aborda a criação dos entimemas a partir do uso dos contrários²⁷¹, é perceptível uma possível distinção entre os exemplos citados pelo filósofo e o argumento de Creonte na passagem destacada. Ensiando uma paráfrase, se poderia dizer que é vantajoso criar filhos obedientes porque o seu contrário acarreta em motivos de escárnio ao pai perante o inimigo. Conclui-se que, desde o proêmio a *rhêsis* de Creonte possui cuidado na construção e escolha dos argumentos, além de grande eficácia persuasiva – o que revela a imagem de um orador experiente. O próximo argumento de Creonte, um *conselho* – o que aproxima esta fala do gênero deliberativo –, consiste em demonstrar as consequências de se desposar uma mulher má.

Creonte
Nunca sacrifiques, filho, tais princípios
Só pelo prazer que uma mulher te dá;
Lembra-te de que é sempre de gelo o abraço
De uma esposa má em nosso lar. Pois que
Maior praga existe do que um falso amigo?
Renuncia, pois, a essa mulher perversa:
Manda-a procurar um esposo no Inferno.
Já que a surpreendi, única entre todos,
Em desobediência, e em face da cidade
Nunca poderei quebrar minha palavra,
Eu a matarei, mesmo que invoque Zeus
Protetor do lar [...] ²⁷².

Sófocles faz com que Creonte antecipe a fala de Hêmon de forma a demonstrar conhecimento pelo que possivelmente se passa na “alma” do jovem, um dos pontos formadores de seu *êthos*: seu gosto acentuado – ao menos, de acordo com Aristóteles, mais do que nas demais fases da vida – pela *sensualidade*; os

²⁷⁰ *Ibid.* Nota 9.

²⁷¹ Cf. ARISTÓTELES, *Retórica*, 1397a.

²⁷² No original: μή νύν ποτ', ὦ παῖ, τὰς φρένας ὑφ' ἡδονῆς/ γυναικὸς οὔνεκ' ἐκβάλης, εἰδῶς ὅτι/ ψυχρὸν παραγκάλισμα τοῦτο γίνεταί,/ γυνὴ κακῆ ξύνευνος ἐν δόμοις. τί γάρ/ γένοιτ' ἂν ἔλκος μεῖζον ἢ φίλος κακός;/ ἀλλὰ πύσας ὡσεὶ τε δυσμενῆ μέθεις/ τὴν παιδ' ἐν Αἴδου τήνδε νυμφεύειν τινί/. ἐπεὶ γὰρ αὐτὴν εἶλον ἐμφανῶς ἐγὼ/ πόλεως ἀπιστήσασαν ἐκ πάσης μόνην,/ ψευδῆ γ' ἑμαυτὸν οὐ καταστήσω πόλει,/ ἀλλὰ κτενῶ. πρὸς ταῦτ' ἐφυμνεῖτω Δία/ ξύναιμον. εἰ γὰρ δὴ τὰ γ' ἐγγενῆ φύσει. (vv. 648-59).

impulsos eróticos dos mais jovens²⁷³. A prévia ciência do rei sobre os afetos aos quais os jovens estão mais suscetíveis pode ser interpretada como a razão pela qual procura orientar Hêmon para que não abandone τὰς φρένας (*tás phrénas*), traduzido por Richard Jebb como “razão”, em prol do prazer, ἡδονῆς (*edonês*), proporcionado pela mulher.

É também interessante notar nessa passagem a tentativa de Creonte em identificar Antígona sob o signo do “mal”: não é desejável manter, na esfera privada da vida familiar – o *oîkos*, futuramente utilizado com a finalidade de comparar o êxito do governante na condução da cidade se também conduz o lar com retidão e virilidade – uma mulher má, γυνή κακή (*gyné kaké*). Adiante, Creonte sugere a Hêmon que deixe “[...] que se lhe rompa o hímen no Hades”, na tradução poética de Trajano Vieira. Já Maria Helena prefere um sentido mais literal: “despreza-a, deixa-a ir desposar alguém no Hades, como inimiga que é”. Van den Berge²⁷⁴ acrescenta com acuidade que este excerto pode ser lido como uma tentativa de Creonte de projetar a imagem de Antígona como um inimigo estrangeiro. Partindo deste entendimento, talvez se possa capturar o apelo patético de sua fala a partir de sua compreensão segundo a qual todo crime contra a cidade torna o acusado um *ápolis*, um apátrida: portanto, um inimigo – na ótica de Creonte – ou um indesejado, conforme se viu no comentário sobre o primeiro estásimo. Seu parâmetro de justiça aceita como um bem fazer mal aos maus.

Ao fim do excerto, associando o desrespeito à sua lei como desrespeito à cidade, declara que matará a transgressora, ainda que Hêmon invoque Zeus, protetor do lar – Δία ξύναιμον (*Día xýnaimon*): o adjetivo ξύναιμος (*xýnaimos*) indica, como bem marcado nas traduções de Jebb e Maria Helena, o parentesco, a relação sanguínea. Assim, Creonte demonstra mais uma vez, com seu palavreado altamente retórico, um traço impiedoso de seu *êthos* ao rejeitar, novamente, apelos de natureza cívico-religiosa em relação às obrigações para com os deuses – uma nova sugestão à aqui dicotômica relação *pólis/oîkos*. Primeiramente às que zelam pelos rituais fúnebres, e agora em relação à própria tutela de Zeus sobre as relações de

²⁷³ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1389a. Nas considerações finais da dissertação, este tópico do *êthos* será analisado de maneira mais pormenorizada.

²⁷⁴ VAN DEN BERGE, Lukas. Sophocles' Antigone and the promise of ethical life: tragic ambiguity and the pathologies of reason. *Law and Humanities*, v. 11, n. 2, 2017, p. 253.

κοινωνία (*koinonía*), se invocadas. A justificativa para o agir desta forma virá a seguir, na última parte desta *rhêsis*:

[...] Pois se esses de meu sangue
Me desobedecem, que farão estranhos?
O homem que governa bem a sua casa
Há de governar com justiça a cidade.
Mas quem, por orgulho, menospreza as leis
E pretende opor-se a quem tem o poder,
Esse não terá jamais o meu favor.
Ao governador é devida obediência
Na pequena ou grande coisa, justa ou não.
O homem que obedece, esse, eu tenho certeza,
Saberá mandar, pois sabe ser mandado,
E, na confusão da peleja, estará
Firme em seu lugar, soldado bravo e leal.
A anarquia é o pior de todos os flagelos:
É ela que destrói cidades, que subverte
Lares, que em batalha rompe, põe em fuga
Desbarata tropas; enquanto onde há ordem
Salva-se por certo a mor parte das vidas.
Eis porque é um dever respeitar sempre as leis,
E não se deixar dominar por mulheres.
Antes sucumbir sob um punho viril,
Pois ninguém dirá que a mulher nos venceu²⁷⁵.

O primeiro argumento de Creonte é interessantíssimo sob o ponto de vista de seu apelo patético e de sua razoabilidade prática. Talvez seja pertinente que, aqui, se busque interpretar o *êthos* do agente à luz de um dos preceitos fundamentais desta noção na *Retórica*: a vinculação entre *êthos*, *aretê* e *phrónesis*²⁷⁶. Conforme argumentado na introdução desta dissertação, o *êthos* se manifesta, enquanto atributo da retórica, a *partir de* e *pelo* discurso, *lógos*, e é possível também associar *êthos* e *phrónesis*. Parta-se, inicialmente, de algumas possibilidades de definições. De acordo com a *Ética a Nicômaco*, a excelência, ou

²⁷⁵ No original: εἰ γὰρ δὴ τὰ γ' ἐγγενῆ φύσει/ ἄκοσμα θρέψω, κάρτα τοὺς ἕξω γένους/ ἐν τοῖς γὰρ οἰκείοισιν ὅστις ἔστ' ἀνὴρ/ χρηστός, φανεῖται κὰν πόλει δίκαιος ὢν./ ὅστις δ' ὑπερβὰς ἢ νόμους βιάζεται/ ἢ τοῦπιτάσσειν τοῖς κρατύνουσιν νοεῖ,/ οὐκ ἔστ' ἐπαίνου τοῦτον ἐξ ἐμοῦ τυχεῖν./ ἀλλ' ὄν πόλις στήσειε τοῦδε χρῆ κλύειν/ καὶ σμικρὰ καὶ δίκαια καὶ τάναντία./ καὶ τοῦτον ἂν τὸν ἄνδρα θαρσοίην ἐγὼ/ καλῶς μὲν ἄρχειν, εὖ δ' ἂν ἄρχεσθαι θέλειν,/ δορός τ' ἂν ἐν χειμῶνι προστεταγμένον/ μένειν δίκαιον κάγαθὸν παραστάτην./ ἀναρχίας δὲ μείζον οὐκ ἔστιν κακόν./ αὕτη πόλεις ὄλλουσιν, ἢ δ' ἀναστάτους/ οἴκους τίθησιν, ἢ δε συμμάχου δορός/ τροπὰς καταρρήγνυσι: τῶν δ' ὀρθουμένων/ σώζει τὰ πολλὰ σώμαθ' ἢ πειθαρχία./ οὕτως ἀμυντέ' ἐστὶ τοῖς κοσμουμένοις,/ κοῦτοι γυναικὸς οὐδαμῶς ἡσσητέα./ κρείσσον γάρ, εἴπερ δεῖ, πρὸς ἀνδρὸς ἐκπεσεῖν,/ κοῦκ ἂν γυναικῶν ἡσσονες καλοίμεθ' ἂν.(vv. 659-80).

²⁷⁶ Como se viu na introdução deste trabalho, a imagem positiva do orador deriva de três qualidades que deve apresentar: *phrónesis*, *aretê* e *eúnoia*.

A *virtude* [ἀρετή, *aretê*] é, pois, uma disposição de caráter relacionada com a escolha e consistente numa mediania, isto é, a mediania relativa a nós, a qual é determinada por um princípio racional próprio do *homem dotado de sabedoria prática* [φρόνιμος, *phrónimos*]. E é um meio-termo entre dois vícios, um por excesso e outro por falta; pois que, enquanto os vícios ou vão muito longe ou ficam aquém do que é conveniente no tocante às ações e paixões, a virtude encontra e escolhe o meio-termo²⁷⁷.

Por outro lado, tratando sobre a apresentação da ideia de *phrónesis*, podemos recolher duas passagens importantes. Na primeira delas, Aristóteles argumenta que “[...] a prudência [φρόνησις, *phrónesis*] é a virtude da inteligência mediante a qual se pode deliberar adequadamente sobre os bens e os males [...] em relação à felicidade”²⁷⁸. Já no fragmento da *Ética a Nicômaco*, onde o termo é traduzido como “sabedoria prática”,

[...] julga-se que é cunho característico de um homem dotado de sabedoria prática [φρονίμου] o poder de deliberar bem sobre o que é bom e conveniente para ele, não sob um aspecto particular, como por exemplo sobre as espécies de coisas que contribuem para a saúde e o vigor, mas sobre aquelas que contribuem para a vida boa em geral. [...] Segue-se daí que, num sentido geral, também o homem que é capaz de deliberar [ὁ βουλευτικός, *ho bouleutikós*] possui sabedoria prática²⁷⁹.

Aqueles que são dotados de sabedoria prática, continua Aristóteles, assim como Péricles, são capazes de perceber o que é bom tanto para si mesmos quanto para os outros – e estes são os bons administradores tanto de casas, τοὺς οἰκονομικοὺς (*toús oikonomikούς*) como de Estados, τοὺς πολιτικούς (*toús politikoús*)²⁸⁰. Este é, precisamente, o argumento de Creonte. Além disso, para que sua autoridade seja “legítima” – e aqui não se está pensando na categoria

²⁷⁷ ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, 1107a, 1-5. Grifo meu. Todas as traduções deste escrito provém da tradução da edição inglesa de W. D. Ross por Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. No original, em grego: ἔστιν ἄρα ἡ ἀρετὴ ἕξις προαιρετικὴ, ἐν μεσότητι οὕσα τῇ πρὸς ἡμᾶς, ὠρισμένη λόγῳ καὶ ᾧ ἂν ὁ φρόνιμος ὀρίσειεν. μεσότης δὲ δύο κακιῶν, τῆς μὲν καθ’ ὑπερβολὴν τῆς δὲ κατ’ ἔλλειψιν: καὶ ἔτι τῷ τὰς μὲν ἐλλείπειν τὰς δ’ ὑπερβάλλειν τοῦ δέοντος ἐν τε τοῖς πάθεσι καὶ ἐν ταῖς πράξεσι, τὴν δ’ ἀρετὴν τὸ μέσον καὶ εὕρισκειν καὶ αἰρεῖσθαι.

²⁷⁸ ARISTÓTELES, *Retórica*, I, 1366a. No original: φρόνησις δ’ ἐστὶν ἀρετὴ διανοίας καθ’ ἣν εὖ βουλευέσθαι δύνανται περὶ ἀγαθῶν καὶ κακῶν τῶν εἰρημένων εἰς εὐδαιμονίαν.

²⁷⁹ ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, 1140b. No original: δοκεῖ δὴ φρονίμου εἶναι τὸ δύνασθαι καλῶς βουλευέσθαι περὶ τὰ αὐτῷ ἀγαθὰ καὶ συμφέροντα, οὐ κατὰ μέρος, οἷον ποῖα πρὸς ὑγίειαν, πρὸς ἰσχύν, ἀλλὰ ποῖα πρὸς τὸ εὖ ζῆν ὅλως. [...] ὥστε καὶ ὅλως ἂν εἴη φρόνιμος ὁ βουλευτικός.

²⁸⁰ *Ibid.* No original: [...] εἶναι δὲ τοιοῦτους ἡγούμεθα τοὺς οἰκονομικοὺς καὶ τοὺς πολιτικούς.

weberiana! – perante os governados da cidade, é imprescindível manter o controle sobre os seus. É dever do homem do século V a.C. resguardar a sua casa, o lugar onde habita, οἰκείοισιν (*oikeíoisin*). De acordo com MacDowell²⁸¹, há pelo menos três definições de *oîkos* relevantes no contexto do século V a.C.

Em primeiro lugar, mostra que o sentido primário de *oîkos* é simplesmente a casa, comum em Homero e nos poetas trágicos, significando o local onde se habita – o que parece ser a tradução literal do vocábulo usado por Sófocles nesta fala de Creonte. Em segundo lugar, demonstra que o conceito pode significar não apenas o local físico onde se habita, mas todo o conjunto de propriedades de um homem, passível de ser mensurado pelo valor total de suas riquezas. Em terceiro, apresenta a ideia de que o *oîkos* pode ser entendido como a família de um homem, como se pode ver em Tucídides²⁸², por exemplo, quando o historiador narra os males praticados por Temístocles ao *oîkos* de Xerxes. Mas como uma última tentativa de compreensão das dimensões do conceito, o autor revela que a ideia pode ser entendida também como o seio da família aristocrática em si. A partir deste entendimento de Creonte, segundo o qual a autoridade do homem deve ser obedecida mesmo que sua decisão não seja a mais acertada – seja no *oîkos* ou em um posto de comando de Estado – é perceptível uma dimensão educativa desse princípio, pois aquele que aprendeu a obedecer saberá comandar: e este será também o melhor soldado.

No restante de seu argumento, o soberano de Tebas demonstra preocupações que fazem jus à sua primeira menção no drama (v. 8), isto é, sua condição de στρατηγός (*strategós*), “líder militar” – mas também político, no contexto global do drama. Ademais, procura demonstrar os efeitos nefastos das circunstâncias nas quais as ordens dos superiores não são acatadas e as leis não são devidamente cumpridas. Através de uma analogia entre a condução da cidade e da casa e a condução dos exércitos no campo de batalha, é capaz de criar uma imagem bastante patética para ilustrar a necessidade da manutenção de sua autoridade: aqui, a preocupação de Creonte já não é mais em relação à justiça, mas

²⁸¹ MACDOWELL, Douglas. The oikos in Athenian law. *The Classical Quarterly*, v. 39, n. 1, p. 1989, p. 10-1.

²⁸² TUCÍDIDES, I, 137.

sim em relação ao poder, o seu. Além disso, como é bem pontuado por Liapis²⁸³, nessa passagem Creonte se coloca não apenas como alguém que pode falar pela *pólis*, mas também como um agente cujas decisões não podem ser contestadas: e aqui talvez se possa delinear a sua construção caracterológica mais associada à imagem de um tirano no sentido pejorativo do termo, pintada por Antígona – i.e., como alguém que exerce o poder sem limites²⁸⁴, o que se consolidará plenamente quando do jogo de perguntas e respostas que estabelece com o filho após a *rhêsis* de Hêmon. Parta-se agora à ela, que segue dividida em três partes para que melhor se apresente seus argumentos e a construção de sua imagem de si:

Hêmon
Pai, os deuses deram a razão ao homem
Como o maior bem dentre quantos existem.
Ora, não direi, nem saberei dizê-lo,
Que, falando assim, falaste certo, ou não.
É que outros também poderão estar certos²⁸⁵.

No próêmio de sua fala, o jovem príncipe tebano procura estabelecer parâmetros a partir dos quais tenta direcionar o senso de razoabilidade de Creonte. Pode-se ler uma tentativa de Hêmon de apelar para a dimensão intelectual do debate com o pai a partir do termo φρήνας (*phrénas*), traduzido por Jebb e Almeida como “razão”; Maria Helena como “raciocínio”; e Vieira como “pensamento” – a tradução que se imagina fazer mais jus à disposição do termo no contexto da fala. Ademais, talvez se possa interpretar o fragmento “[...] ora, não direi, nem saberei dizê-lo,/ que, falando assim, falaste certo, ou não [...]” como a consolidação de seu *êthos* como um orador inexperiente – o que é plenamente justificado pela sua pouca idade: um entendimento que será manifesto tanto pelo coro como por Creonte, bem como no quarto estásimo.

Além disso, Hêmon se abstém verbalmente, neste próêmio, de tecer juízos peremptórios. O verso que encerra este fragmento é um indício, como bem

²⁸³ LIAPIS, *op. cit.*, p. 84.

²⁸⁴ Devemos este entendimento a Aristóteles: “[...] A monarquia é, como o nome indica, a forma de governo em que um só é senhor de todos; e, dentre as monarquias, a que exerce o poder sujeita a uma certa ordem é reino, e a que o exerce sem limites é a tirania” (*Retórica*, 1366a, grifo meu).

²⁸⁵ No original: πάτερ, θεοὶ φύουσιν ἀνθρώποις φρένας,/ πάντων ὅσ’ ἐστὶ κτημάτων ὑπέρτατον./ ἐγὼ δ’ ὅπως σὺ μὴ λέγεις ὀρθῶς τάδε,/ οὐτ’ ἂν δυναίμην μήτ’ ἐπισταίμην λέγειν./ γένοιτο μεντὰν χᾶτέρῳ καλῶς ἔχον (vv. 683-7).

observado por Maria Helena²⁸⁶, de que o jovem fala com cautela, com moderação. De acordo com Knox²⁸⁷, Hêmon não apenas inicia sua fala com o tom mais conciliatório possível – porque “[...] *he knows his father* [...]” –, mas também não procura, absolutamente, demonstrar que, de alguma maneira ainda que remota, o pai possa estar errado: apenas sugere que, de acordo com a tradução de Maria Helena, “[...] também pode ocorrer por outra via um pensamento aproveitável”. Talvez seja possível identificar aqui um traço de descompasso de Creonte em relação ao contexto da pólis democrática – seja nos termos já discutidos do pluralismo que caracteriza o século do *lógos*; ou pela já mencionada ideia de Vernant e Vidal-Naquet segundo a qual, para o agente trágico, a condição de cidadão é de difícil compreensão. Uma figura não aberta ao debate, como é o caso de Creonte, é apresentada nesta fala – esse ponto será abordado adiante, mas cabe registrar que, sob o ponto de vista de Hêmon, a postura do pai parecerá totalmente inapropriada.

Hêmon
Tenho, em teu lugar, sabido o que se diz,
Tudo o que se faz, tudo o que se critica.
Tu, presente, o povo simples se intimida;
Nem te agradaria ler o que murmura.
Mas eu, só, na sombra, escuto e vejo o quanto
Chora esta cidade a sorte dessa jovem,
Inocente e nobre mais que qualquer outra,
Condenada à mais ignomiosa morte
Por haver cumprido a ação mais meritória:
A de não deixar que o irmão, morto na luta,
Insepulto, fosse entregue aos cães e às aves.
“Não mereceria uma coroa de outro” –
É o que a meia voz toda gente pergunta²⁸⁸.

Além de reiterar o argumento de Antígona segundo o qual a opinião geral dos concidadãos tebanos tem o sacrifício da jovem filha de Édipo em alta conta – e, é importante salientar, só não manifesta despreço pela ordem de Creonte por medo

²⁸⁶ Cf. nota 55, p. 106.

²⁸⁷ KNOX, 1964, p. 70.

²⁸⁸ No original: σοῦ δ' οὖν πέφυκα πάντα προσκοπεῖν ὅσα/ λέγει τις ἢ πράσσει τις ἢ ψέγειν ἔχει./ τὸ γὰρ σὸν ὄμμα δεινὸν, ἀνδρὶ δημότῃ/ λόγοις τοιούτοις, οἷς σὺ μὴ τέρπει κλύων;/ ἐμοὶ δ' ἀκούειν ἔσθ' ὑπὸ σκότου τάδε./ τὴν παῖδα ταύτην οἶ', ὀδύρεται πόλις,/ πασῶν γυναικῶν ὡς ἀναξιοτάτῃ/ κάκιστ' ἀπ' ἔργων εὐκλεεστάτων φθίνει./ ἤ τις τὸν αὐτῆς αὐτάδελφον ἐν φοναΐς/ πεπτῶτ' ἄθαπτον μῆθ' ὑπ' ὠμηστῶν κυνῶν/ εἶασ' ὀλέσθαι μῆθ' ὑπ' οἰωνῶν τινος./ οὐχ ἦδε χρυσεῖς ἀξία τιμῆς λαχεῖν;/ τοιάδ' ἐρεμνὴ σῆγ' ἐπέρχεται φάτις (vv. 688-700).

da reação de um agente cada vez mais colérico –, Hêmon faz um uso interessante das alegadas – por ele próprio – palavras dos cidadãos do coro, o que é observado por Aristóteles. No capítulo dezessete do livro III da *Retórica*, sobre a prova e a demonstração na argumentação, o filósofo menciona precisamente este exemplo para ilustrar uma via pela qual podemos apresentar um argumento nosso como se fosse ideia de outrem, pois, “[...] uma vez que dizer algo acerca de si próprio pode tornar-se quer odioso, quer prolixo, quer contraditório, assim como, acerca de outrem, injurioso ou grosseiro, é preciso colocar outra pessoa para dizer tais coisas.”²⁸⁹ Sófocles faz uso deste inteligente recurso ao pôr nas palavras de Hêmon o entendimento que o próprio jovem tem a respeito da situação, mas a partir de uma opinião que atribui à cidade: basta que se lembre do proêmio desta *rhêsis*, quando o agente se exime de contestar o pai.

Hêmon
Nada é, para mim, mais que o teu bem, meu pai.
Que outro anseio, para um filho, pode haver
Que não seja o bem-estar do próprio pai,
Como, para um pai, do seu próprio filho?
Não te obstines, pois, nesta única atitude:
Que tu falas certo, e certo é só o que dizes.
O que pensa ser o único a ter razão,
Ter na alma e na língua o que ninguém mais tem,
Esse, posto às claras, tem no fundo o vácuo.
Para um homem, seja um sábio, não é nódoa
Sempre aprender mais, ou mudar de opinião²⁹⁰.

Esta passagem é de extrema importância tanto para que se compreenda o *êthos* de Hêmon quanto para que se perceba como a ação de Creonte é descrita pelo agente. Além de reiterar a preocupação com o pai, Hêmon alerta para os problemas da *μόνος δοκεῖ* (*mónos doikeî*) do soberano. Esta passagem faz com que Plescia²⁹¹ leia a disputa agônica entre os agentes com uma disputa argumentativa entre a ordem absoluta (*absolute rule*) em contraposição à ordem democrática

²⁸⁹ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1418b.

²⁹⁰ No original: ἐμοὶ δὲ σοῦ πράσσοντος εὐτυχῶς, πάτερ,/ οὐκ ἔστιν οὐδὲν κτῆμα τιμιώτερον,/ τί γὰρ πατρὸς θάλλοντος εὐκλείας τέκνοις/ ἄγαλμα μείζον, ἢ τί πρὸς παίδων πατρί;/ μὴ νυν ἐν ἦθος μόνον ἐν σαυτῷ φόρει,/ ὡς φῆς σύ, κούδὲν ἄλλο, τοῦτ' ὀρθῶς ἔχειν./ ὅστις γὰρ αὐτὸς ἢ φρονεῖν μόνος δοκεῖ,/ ἢ γλώσσαν, ἦν οὐκ ἄλλος, ἢ ψυχὴν ἔχειν,/ οὔτοι διαπτυχθέντες ὠφθησαν κενοί./ ἀλλ' ἄνδρα, κεί τις ἢ σοφός, τὸ μανθάνειν/ πόλλ', αἰσχρὸν οὐδὲν καὶ τὸ μὴ τείνειν ἄγαν (vv. 701-11).

²⁹¹ PLESCIA, Joseph. Sophocles' "Antigone": Creon of tyranny on trial. *Aevum*, Anno 50, Fasc. 1/2 (GENNAIO-APRILE 1976), pp. 130-3.

(*democratic rule*), o que ensejaria uma verdadeira disputa sobre a “constitucionalidade” do edito: em linhas gerais, o autor argumenta que Creonte age como um tirano – em sua acepção pejorativa. Botelho²⁹² também pensa a disputa entre o pai e filho nos termos do discurso democrático *versus* o poder centralizador. De qualquer forma, o que parece evidente na fala de Hêmon é uma tentativa de dissuadir Creonte, de fazê-lo mudar de opinião e mesmo aprender²⁹³ – condições para as quais o agente absolutamente não está aberto.

Hêmon

A árvore, que verga e que entrega à corrente
A ramagem, salva-se: e no entanto aquela
Que resiste acaba sendo desraigada.
E também o nauta que, com punho de aço,
Mantém firme a escota e não afrouxa nunca,
Embocando a nau, navega a quilha no ar.
Muda de opinião, abranda a tua cólera.
Moço, como sou, dir-te-ia, se me ouvisses,
Que o homem superior é o que nasceu sabendo,
Sem ter que aprender com mais ninguém mais nada.
Já que isso nem sempre acontece, é prudente
Consultar também o bom-senso dos outros²⁹⁴.

Hêmon encerra seu discurso com um recurso utilizado pelo próprio soberano de Tebas na contenda com Antígona: a saber, o uso de máximas. Ao atestar sua condição de jovem, de orador inexperiente, ressalta a incapacidade de Creonte não apenas para aprender, mas também para *ouvir*. De acordo com Knox, os diálogos com o herói sofocliano são como falar com as paredes. Ἀκούω e κλύω (*akouō; klúō*, “ouço”): estes dois termos em Sófocles, para Knox²⁹⁵, carregam o sentido de se estar sujeito à autoridade, à obedecer. Creonte, por exemplo, se dirigindo à cidade no verso 666, o utiliza com o sentido de ceder. Nem sempre estas palavras possuem este senso de submissão, mas em *Antígona*, de acordo com o autor, sim: “[...] o

²⁹² BOTELHO, Bruno. A Pólis dividida: a representação da tirania e da democracia na tragédia Antígone, de Sófocles. *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História*. 2015, p. 3.

²⁹³ Vide a incidência do verbo *manqa/nw* (*mantháno*, “aprendo”).

²⁹⁴ No original: ὄρθς παρὰ ρείθροισι χειμάρροις ὄσα/ δένδρων ὑπέικει, κλῶνας ὡς ἐκσῶζεται,/ τὰ δ' ἀντιπείνονι' αὐτόπρεμν' ἀπόλλυται./ αὐτως δὲ ναὸς ὅστις ἐγκρατῆ πόδα/ τείνας ὑπέικει μηδέν, ὑππίοις κάτω/ στρέψας τὸ λοιπὸν σέλμασιν ναυίλλεται./ ἀλλ' εἶκε καὶ θυμῷ μετάστασιν δίδου./ γνώμη γὰρ εἴ τις κάπ' ἐμοῦ νεωτέρου/ πρόσεσι, φήμ' ἔγωγε πρεσβεύειν πολὺ/ φύναι τὸν ἄνδρα πάντ' ἐπιστήμης πλέων:/ εἰ δ' οὖν, φιλεῖ γὰρ τοῦτο μὴ ταύτη ῥέπειν,/ καὶ τῶν λεγόντων εὔ καλὸν τὸ μανθάνειν (vv. 712-23).

²⁹⁵ KNOX, 1964, p. 18 *et. seq.*

herói não ouvirá, mas ele ouve o suficiente para saber que está sob ataque. E sua reação é violenta e rápida”. Todos os protagonistas sofocianos tratam o conselho amigável como uma ameaça hostil. Como busca sintetizar o autor, o herói vê aqueles que não lhe são partidários como inimigos, e esta é, precisamente, a forma através da qual Creonte receberá o conselho de Hêmon.

Por outro lado, sob o ponto de vista propriamente argumentativo, na *stichomythía* entre Creonte e Hêmon talvez seja possível ler um uso da interrogação pelo jovem de uma forma que se possa associar à sugestão de Aristóteles na *Retórica*: no penúltimo capítulo do livro III, um dos usos descritos pelo filósofo consiste em se valer das perguntas com a finalidade tanto de demonstrar que o orador adversário produz contradições em sua argumentação como em induzir o opositor a respostas absurdas²⁹⁶. Rosivach²⁹⁷ bem observa que nos versos 734-38, Creonte identifica o bem da cidade como o seu próprio bem. Ao fazê-lo, como pontua Etman²⁹⁸, o soberano transcende e contradiz sua própria instância “constitucional” (v. 736), extrapolando os limites da boa condução da cidade, isto é, um governo cujo objetivo é o bem da própria *pólis*, e não do governante.

Carter²⁹⁹ argumenta que Creonte cumpre um papel específico de *co-operator* no drama. Contudo, leio sua aparição como tão relevante quanto a de Antígona. Um dos elementos que podem contribuir para este entendimento é precisamente o papel crucial do governante de Tebas para todo o desenvolvimento do enredo: o edito proibitório, a condenação da heroína que dá título ao drama e a tentativa de desenlace são circunstâncias que atestam o protagonismo da personagem na trama. Por essa razão conferiu-se importância fundamental ao agente ao longo desta análise: a ele foram dedicadas duas seções. Pode-se perceber, ao longo do terceiro

²⁹⁶ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1419a.

²⁹⁷ ROSIVACH, Vincent. The Two Worlds of the "Antigone". *Illinois Classical Studies*, Vol. 4 (1979), p. 17.

²⁹⁸ ETMAN, Ahmed. A Light from Thucydides on the Problem of Sophocles' "Antigone" and its Tragic Meaning. In: *L'Antiquité Classique*, T. 70, 2001, p. 152.

²⁹⁹ CARTER, D. M. The Co-operative Temper: A Third Dramatic Role in Sophoclean Tragedy. *Mnemosyne*, v. 58, n. 2, 2005, p. 161-2.

debate, que o agente progressivamente se revela mais autoritário à medida que se vê contrariado pelo filho. Se foi possível observar a construção de um *êthos* de líder militar e político abnegado em relação à cidade no debate com Antígona, não se pode fazer o mesmo em relação à disputa agônica com o filho. Ao vincular o bem estar da cidade ao seu próprio, julga-se possível a leitura a partir da qual Creonte não mais consegue distinguir seu poder como governante de sua ingerência total sobre a *pólis*. Imagino ser possível caracterizar o agente nesse terceiro debate, portanto, como um governante autoritário, monocrático e inflexível, como se pode observar no diálogo abaixo a partir de sua própria fala:

Cre – Mas ela [Antígona] não padece de ser vil?
Hêm. – Não, na opinião unânime da *pólis*.
Cre. – E a *pólis* dita meu comportamento?
Hêm. – Pareces um novato no palanque.
Cre. – Devo ceder meu cetro a outro ser?
Hêm. – Não há cidade que pertença a um único.
Cre. – A *pólis* não pertence ao mandatário?
Hêm. – Reinarias sozinho no deserto³⁰⁰.

Por outro lado, se se pensar no derradeiro fim de Hêmon³⁰¹, com sua tentativa de ferir o pai após descobrir a trágica morte de sua noiva – seguido de seu suicídio³⁰² –, pode-se argumentar que esta ação não necessariamente revela a deturpação de seu *êthos* constituído no episódio do debate com Creonte, mas sim como mais um elemento que constituía a complexidade das ações do agente: seu caráter multifacetado.

Embora a situação do seu suicídio seja muito diversa da do herói homônimo em *Ájax* (442? a.C.), imagine-se este exemplo de drama sofociano contemporâneo

³⁰⁰ Vv. 732-9. Tradução de Trajano Vieira. Grifo meu. No original: οὐχ ἦδε γὰρ τοιαῦδ' ἐπείληπται νόσω;/ οὐ φησι Θήβης τῆσδ' ὀμόππολις λεώς./ πόλις γὰρ ἡμῖν ἀμὲ χρῆ τάσσειν ἐρεῖ;/ ὄραξ τόδ' ὡς εἴρηκας ὡς ἄγαν νέος;/ ἄλλω γὰρ ἢ 'μοὶ χρῆ με τῆσδ' ἄρχειν χθονός;/ πόλις γὰρ οὐκ ἔσθ' ἦτις ἀνδρός ἔσθ' ἑνός./ οὐ τοῦ κρατοῦντος ἢ πόλις νομίζεται;/ καλῶς γ' ἐρήμης ἂν σὺ γῆς ἄρχοις μόνος.

³⁰¹ Cabe demonstrar que Aristóteles lê o comportamento de Hêmon na *Poética* como o pior dos casos trágicos, isto é, aquele “[...] do sabedor que se apreseta a agir e não age; é repugnante e não trágico, porque sem catástrofe [...]” (1453b).

³⁰² O suicídio em cena é um evento dramático raramente utilizado pelos três grandes tragediógrafos atenienses do século V a.C.: *Ájax*, em drama homônimo; Eurídice, Hêmon e Antígona; Hércules – em uma espécie de eutanásia – e Dejanira, em *As Traquinias*; bem como a morte/desaparecimento de Édipo em *Édipo em Colono*, são todas ações que ocorrem paralelamente ao canto do coro ou representado pelas demais personagens: a morte se faz presente apenas *fora* do palco.

à *Antígona* a fim de comparação. A grande preocupação de Tecmessa após o suicídio, morte inglória e indigna para um herói do quilate de Ajax, é garantir que sejam cumpridos os rituais fúnebres dignos de um rei guerreiro. A loucura, ἄτη (*áte*), de Ajax é plantada em seu pensamento por uma divindade, o que, assim argumentam Tecmessa e Teucro, deve invalidar os eventos que tornam o herói destituído de suas prerrogativas épicas, como a honra, τίμη (*tíme*), e a glória (*kléos*). É notável que tal manifestação também ocorra a Hêmon, que age sob o efeito de uma divindade, e das mais poderosas: Eros. Naquela que é denominada por alguns estudiosos a “Ode ao Amor”, o coro descreve as implicações que a ação divina propicia à mente tanto de humanos como de deidades:

Coro
Eros invencível no combate,
Eros que as riquezas destróis,
que estás de vigília às faces tenras da donzela,
vagueias sobre o mar e nos campos!
Não te evita nenhum dos deuses
nem dos humanos de curta vida:
quem te possui enlouquece.
Tu desvias dos justos o ânimo,
fá-los injustos para o seu mal,
tu, que excitaste esta contenda
nos parentes;
vence, porém, da formosa noiva
a luz brilhante do seu olhar,
das grandes leis para no poder; ri-se,
invencível,
Afrodite³⁰³.

A partir da leitura de Segal³⁰⁴ sobre o Ajax, pode-se mesmo pensar em um Hêmon cujo *êthos* se percebe como radicalmente distinto do de Ajax: apenas à guisa de exemplo, este último apresenta inabilidade ou capacidade precária para o uso adequado da linguagem. No dizer de Trajano Vieira³⁰⁵, Sófocles, como Homero, cria uma imagem arcaica de Ajax, isto é – reitero – o oposto do que se buscou

³⁰³ No original: "Ἔρωσ ἀνίκατε μάχαν, Ἔρωσ, ὃς ἐν κτήμασι πίπτεις,/ ὃς ἐν μαλακαῖς παρειαῖς νεάνιδος ἐννουχεύεις,/ φοιτᾷς δ' ὑπερπόντιος ἐν τ' ἀγρονόμοις αὐλαῖς:/ καί σ' οὔτ' ἀθανάτων φύξιμος οὐδεὶς/ οὔθ' ἀμερίων σέ γ' ἀνθρώπων. ὁ δ' ἔχων μέμνηεν./ σὺ καὶ δικαίων ἀδίκους φρένας παρασπᾷς ἐπὶ λῶβα,/ σὺ καὶ τόδε νεῖκος ἀνδρῶν ξύναιμον ἔχεις ταραξας:/ νικᾷ δ' ἐναργῆς βλεφάρων ἴμερος εὐλέκτρου νύμφας, τῶν μεγάλων πάρεδρος ἐν ἀρχαῖς/ θεσμῶν. ἄμαχος γὰρ ἐμπαίξει θεὸς, Ἀφροδίτα (vv. 781-800).

³⁰⁴ SEGAL, 1999, p. 131.

³⁰⁵ VIEIRA, Trajano. A morte de Ajax. In: *Três tragédias gregas: Antígona, Prometeu Prisioneiro, Ajax*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 179.

apresentar como características constituintes da imagem de si projetada por Hêmon. A comparação, portanto, se restringe à ação da divindade sobre o comportamento humano: o filho de Creonte se preocupa pouco com as prerrogativas do código heroico, seguido à risca pelo rei de Salamina. Mas os efeitos da potência divina sobre as ações humanas continuam similares: os efeitos de éros sobre a “natureza humana” transcendem a responsabilidade dos agentes, como se pode ver também em relação ao Hércules d’*As Traquínias* quando Dejanira procura destituir o herói da culpa pela infidelidade.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando era rapazote, eu também tinha/ a mão ativa e a língua preguiçosa./
Mais calejado, vejo que é a língua,/ e não a ação, o que se impõe aos
homens³⁰⁶.

Ao fim desta jornada pelo texto sofocliano, se faz necessário tecer ao menos um esclarecimento: de forma alguma minha intencionalidade passa pela tentativa de esgotar o tema, tampouco por advogar em favor da metodologia utilizada como a única possível. Mesmo Maingueneau salienta que “[...] um dos maiores obstáculos com que [nos] deparamos quando queremos trabalhar com a noção de *ethos* é o fato de ela ser muito intuitiva”³⁰⁷. Apenas recolhi fragmentos muito particulares do drama a fim de esboçar uma interpretação que julgo possível sobre a construção das imagens de si dos agentes. A própria noção de *êthos*, mesmo em Aristóteles, pode ser mobilizada, no sentido de caracterização, também a partir da *Poética*³⁰⁸. A investigação limitou-se fundamentalmente à argumentação dos agentes dramáticos, mais especificamente aos elementos que podem constituir o *êthos* a partir da argumentação.

Deu-se preferência ao texto da *Retórica* tanto pela importância que a palavra falada desempenhou no mundo grego desde tempos imemoriais – ao menos desde a épica homérica – como pela representatividade dos recursos “tribunalísticos” nas tragédias, dois itens que procurei demonstrar no desenvolvimento do deste trabalho³⁰⁹. Aristóteles, com sua análise sobre as emoções, resgatou a retórica, chamada por ele de arte, do ostracismo epistemológico a qual Platão a colocara. De acordo com Menezes e Silva³¹⁰, o filósofo cria uma relação de associação entre as paixões e a cognição porque as primeiras se explicam a partir de um entendimento racional e passível de ser instrumentalizado estrategicamente no discurso. As

³⁰⁶ SÓFOCLES, *Filoctetes*. Tradução, posfácio e notas: Trajano Vieira. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2014, v. 96-9. No original: ἐσθλοῦ πατρὸς παῖ, καὐτὸς ὦν νέος ποτὲ/ γλῶσσαν μὲν ἀργόν, χεῖρα δ’ εἶχον ἐργάτιν:/ νῦν δ’ εἰς ἔλεγχον ἐξιῶν ὀρῶ βροτοῖς/ τὴν γλῶσσαν, οὐχὶ τᾶργα, πάνθ’ ἠγουμένην.

³⁰⁷ MAINGUENEAU, *Op. Cit.*, p. 12.

³⁰⁸ Em termos da pesquisa a nível nacional sobre o tema, conferir especialmente o dossiê temático sobre a caracterização na tragédia antiga editado pela revista Codex, onde a ideia de *êthos* foi mobilizada tanto a partir da *Poética* como de diversos outros autores e autoras. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/CODEX/issue/view/1533/showToc>>. Acesso em 21/08/2020.

³⁰⁹ Conferir a seção sobre a relação entre a tragédia e a retórica.

³¹⁰ MENEZES E SILVA, Christiani. A dimensão cognitiva da paixão em Aristóteles. *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, n.4, 2013, p. 18.

paixões são o resultado dos motivos que as provocam, e, portanto, não apenas se pode conhecer essas razões, mas também deliberar sobre e escolher os meios mais eficazes de se despertar as paixões adequadas com vista à persuasão:

Em vez de ver as paixões simplesmente como sentimentos que impelem alguém a se comportar de certa maneira, Aristóteles inclui a possibilidade de conhecermos e entendermos o estado emocional da pessoa³¹¹.

Além do já mencionado temperamento heroico de Antígona, um traço que pode caracterizar tanto a sua postura frente aos acontecimentos como também a de Hêmon é a sua juventude. No livro II, capítulo doze, Aristóteles formula elementos que constituem o *êthos* dos jovens que são perfeitamente aplicáveis aos dois agentes:

Em termos de caráter, os jovens [νέοι τὰ ἥθη] são propensos aos desejos passionais e inclinados a fazer o que desejam. E dentre estes desejos há os corporais, sobretudo os que perseguem o amor [τὰ ἀφροδίσια] e diante dos quais os jovens são incapazes de dominar-se; [...] Em tudo pecam por excesso e violência [...]³¹².

Como Creonte alega ao longo de todo o debate com o filho, assim como o coro na “Ode a Eros”, o comportamento de Hêmon é percebido a partir das prerrogativas descritas no caráter dos jovens: as insolências, os excessos, sua incapacidade de resistir ao impulso do amor são características dificilmente negáveis em sua construção caracterológica. Da mesma maneira, Antígona está suscetível a impulsos semelhantes, inclusive ao amor, como se pode conferir especialmente a partir do verso 523³¹³.

Já a Creonte pode-se associar, por um lado, o caráter dos nobres, a partir de um fragmento do capítulo quinze do livro II, quando Aristóteles menciona, dentre

³¹¹ *Ibid.* Cf. Aristóteles, *Retórica*, 1378a.

³¹² *Ibid.*, 1389a-b.

³¹³ Há leituras, como a de Lacan, que não o vêem simplesmente como fraternal, embora o uso do termo συμφιλεῖν (*symphileîn*), no verso mencionado, deixe bastante evidente a natureza propriamente “filial” do amor de Antígona em relação à família. Parece-me que esta tentativa de associar a relação de Antígona e Polinice a eros foge às falas da heroína homônima, que jamais manifesta – lembremos: o pensamento (*diánoia*) se dá a ver pelo uso das palavras – intencionalidades desta ordem.

outras características, que o “[...] caráter próprio da nobreza é tornar mais ambicioso aquele que a possui.”³¹⁴ Creonte se mostra, à altura do debate com o filho, cada vez mais apegado ao poder. Do mesmo modo, a desconfiança a respeito dos que lhe cercam é um traço presente em todo o drama. O soberano, como demonstrado ao longo da análise, teme tanto a perda do poder como uma possível trama contra ele, seja esta arquitetada e executada pelos guardas, pelas irmãs, por Hêmon ou pelo próprio Tirésias: é um traço marcante de seu *êthos* uma extraordinária capacidade de enxergar inimigos em todos os lugares.

Talvez seja acertado afirmar que há eficácia persuasiva nas palavras de Creonte, em sua “mega-parolagem” na tradução de Trajano Vieira do êxodo, mas o agente “peca” por seu caráter marcado pela inflexibilidade; pela incapacidade de abrir mão, no devido tempo, de sua autoridade em prol da opinião da maioria; pelo seu pouco apreço pela aprendizagem e pela impiedade quando a agência dos deuses materializada na aparição de Tirésias, que configura a esperança de sua salvação – mas este recurso é negado até as últimas consequências. Creonte jamais demonstra benevolência em suas ações, e, como tragédia é ação, não o demonstra em seu *êthos*.

Não postulei, em momento algum, a ideia de que Creonte seja um agente absolutamente irracional, malvado, grosseiro e que apenas se preocupe com a manutenção de seu poder: a formação de seu caráter mais se associa com a postura de um líder militar do que com a de um senhor de escravos, um déspota, embora sua inflexibilidade o associe ao comportamento de um tirano – em sua acepção menos branda. Penso que a *hamartía* deste agente se estabelece mesmo antes de o drama iniciar: é seu edito propriamente dito que constitui seu erro trágico, assim como acontece com outros dois agentes sofocianos³¹⁵. E aqui é importante lembrar que a *hamartía* não é um defeito moral dos agentes, mas sim um produto circunstancial que deriva de suas ações. É por esta razão que, quando descreve a

³¹⁴ *Ibid.* 1390b. No original: [...]εὐγενείας μὲν οὖν ἥθος ἐστὶ τὸ φιλοτιμότερον εἶναι τὸν κεκτημένον αὐτήν”. Nesta passagem, o “ambicioso” não me parece estar ligado à riqueza material.

³¹⁵ Édipo, de *Édipo Tirano*, e Hércules, de *As Traquínias*, têm suas faltas (respectivamente assassinato do pai e o resgate de Dejanira da besta, θήρ [*thér*], Nesso, o que faz com que a profecia de Zeus sobre o fim do herói por um morto do Hades se cumpra – pois interpretar que a falha de Hércules seja o rapto de Íole sugere uma ação irracional, a passionalidade humana em relação aos desejos do corpo, e não uma falha trágica no sentido de agir visando o acerto), suas ações que sugerem a falha trágica, desenroladas antes do drama.

situação trágica por excelência no famoso capítulo treze da *Poética*, Aristóteles argumenta que as personagens não podem ser muito boas nem muito ruins, uma vez que, dessa forma, o efeito trágico não é atingido: se, no primeiro caso, o efeito alcançado pela má fortuna de um agente integralmente bom, se geraria a repugnância do espectador. Por outro lado, nem homens maus que passam da boa para a má fortuna e tampouco um vilão que alcance, ao final, a felicidade, consistem situações trágicas!

[...] a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não parecerá terrível nem digno de compaixão³¹⁶.

É possível que o elemento mais patético, isto é, o que mais causa emoção na composição do enredo de *Antígona* seja a brutal carga de necessidade que acompanha nó e desenlace. Talvez se possa mesmo afirmar que Sófocles compôs uma brilhante antítese da retórica: nenhum conflito pode ser resolvido pela força do caráter (*êthos*), pela exposição do pensamento, *diánoia*, ou pelo artefato retórico que é a composição da elocução, *léxis*. Conflito algum pode ser resolvido a partir do *lógos*, ou de qualquer outra forma, posto que *Antígona* é uma tragédia em que o destino impera de forma inexorável³¹⁷: o último ato da casa de Laio, a cobrança final de implacável *moira* e o deleite dos jogos de Eros e Afrodite (v. 781-800).

Desse modo, entendo que o problema fundamental de *Antígona* consiste não no exagero das ações das personagens, seu apego a pontos de vista inflexíveis, mas precisamente no que se apresenta, ao longo de todo o drama, como a *causa* da inflexibilidade: a saber, a ausência total da *phrónesis* na construção caracterológica de Antígona e Creonte – talvez também se possa acrescentar Hêmon, mas jamais Ismênia. Se se puder esboçar uma justificativa para esta falta no caráter de Antígona a partir de sua idade, não se pode fazer o mesmo em relação a Creonte. Como

³¹⁶ ARISTÓTELES, *Poética*, 1452b.

³¹⁷ Na tradução de Vieira dos versos 1338-9, “Não faz sentido a súplica: ninguém/ se esquivava ao que o destino determina”; na de Maria Helena, “Não, não implores a ninguém;/ aos mortais não é dado libertar-se do destino que lhes incumbe”; na de Almeida, “Para que rogar? Nenhum mortal jamais/ conseguiu fugir à sorte já traçada”; na de Jebb, “Then pray no more; for mortals have no release from destined misfortune”. No original: μή νυν προσεύχου μηδέν: ὡς πεπρωμένης/ οὐκ ἔστι θνητοῖς συμφορᾶς ἀπαλλαγῆ.

epígrafe do capítulo anterior, elegi a passagem do êxodo onde o coro, em tom paidêutico, alerta ao público que a sabedoria prática, a *phrónesis*, é a causa primeira da felicidade. Diferentemente do solerte Odisseu, “[...] que de Zeus tinha o senso elevado [...]”³¹⁸, herói da μήτις (*mêtis*) – a inteligência astuciosa –, Creonte busca resolver a contenda a partir do uso da força em detrimento da palavra ou da sabedoria. E pela sua absoluta incapacidade de ouvir e de aprender, encenou o último ato de sua linhagem.

³¹⁸ HOMERO. *Ilíada*. Tradução, notas e prefácio: Carlos Alberto Nunes. 25ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2015, II, 407. No original: “[...] δ’ αὖτ’ Ὀδυσῆα Διὶ μήτιν ἀτάλαντον”.

Referências

Fontes

ARISTÓFANES. *As rãs*. Tradução, introdução e comentários: Maria de Fátima Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

ARISTÓTELES. *Sobre a Poética*. Tradução e notas: Eudoro de Souza. In: Os Pensadores, vol. IV. Rio de Janeiro: Abril, 1973.

_____. *Tópicos*. In: Os Pensadores, vol. IV. Rio de Janeiro: Abril, 1973.

_____. *Ética a Nicômaco*. In: Os Pensadores, vol. IV. Rio de Janeiro: Abril, 1973.

_____. *Constituição dos atenienses*. Tradução e notas: Delfim Leão. Lisboa: Calouste Gulbenkian. 2003.

_____. *Retórica*. Tradução e notas: Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

ÉSQUILO. *Os sete contra Tebas*. Tradução e prefácio: Donaldo Shüler. L&PM: Porto Alegre, 2003.

_____. *Persas*. Tradução: Jaa Torrano. *Letras Clássicas*, n. 6, p. 197-228, 2002.

GÓRGIAS. *Elogio de Helena*. Tradução de Daniela Paulinelli. Belo Horizonte: Anágnosis, 2009. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/270803/mod_resource/content/1/GORGIAS%20Elogio%20de%20Helena.pdf>. Acesso em: 16/06/2020.

HERÓDOTO. Tradução de A. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press. 1920. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0126%3Abook%3D1%3Achapter%3D1%3Asection%3D0>>. Acesso em 25/06/2020.

_____. *História*. 1ª edição. Tradução: J. B. Broca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução, notas e prefácio: Carlos Alberto Nunes. 25ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. *Odisseia*. Tradução, notas e prefácio: Carlos Alberto Nunes. 25ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HESÍODO. *Trabalhos e Dias*. Tradução e introdução: Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

LICURGO. *Oração contra Leócrates*. Tradução de J.A. Segurado e Campos. 1ª edição. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3ª Edição. Belém: EDUFPA, 2000.

_____. *A República*. Tradução, introdução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 9ª Edição. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

_____. *Leis*. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2010.

PLUTARCO. *Vidas Paralelas: Sólon e Publícola*. Tradução, apresentação e notas: Delfim F. Leão e José Luís Lopes Brandão. Coimbra: Coimbra University Press, 2012.

PSEUDO-XENOFONTE. *A constituição dos atenienses*. Tradução do grego, introdução, notas e índices: Pedro Ribeiro Martins. 3ª edição. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

SÓFOCLES. *Sophocles. Vol 1: Oedipus the king. Oedipus at Colonus. Antigone*. With an English translation by F. Storr. The Loeb classical library, 20. Francis Storr. London; Nova Iorque. William Heinemann Ltd.; The Macmillan Company, 1912. Disponível em:

<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0185>>. Acesso em: 25/06/2020.

_____. *Antígona*. Tradução: Guilherme de Almeida. In: Três tragédias gregas: Antígona, Prometeu Prisioneiro, Ajax. São Paulo: Perspectiva. 1997.

_____. *Antígone*. Tradução e introdução: Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva. 2009.

_____. *Antígona*. Introdução, tradução e notas: Maria Helena da Rocha Pereira. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian. 6ª Edição. 2003.

_____. *As Traquínias*. Tradução: Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva. 2011.

_____. *Filoctetes*. Tradução, posfácio e notas: Trajano Vieira. 2ª edição. São Paulo: Editora 34. 2014.

TUCÍDIDES. *The Peloponnesian War*. Londres; Nova Iorque: E. P. Dutton. 1910. Disponível em:

<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0200>>. Acesso em 25/06/2020.

_____. *Historiae in two volumes*. Oxford: Oxford University Press. 1942. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0199>>. Acesso em 25/06/2020.

_____. *História da Guerra do Peloponeso*. Tradução: Mario da Gama Kury. 4ª edição. Brasília: UnB. 2001.

Bibliografia

ADEODATO, João Maurício. Uma crítica retórica à *Retórica* de Aristóteles. In: ADEODATO, João Maurício (Org.). *A retórica de Aristóteles e o direito: bases clássicas para um grupo de pesquisa em retórica jurídica*. Curitiba: Editora CRV, 2014. Pp. 21-42.

AHRENSDORF, Peter. *Greek tragedy & political philosophy: rationalism and religion in Sophocles Theban plays*. Cambridge University Press. 2009.

ANDRADE, Marta Mega de. O espaço funerário: comemorações privadas e exposição pública das mulheres em Atenas (séculos VI-IV a.C.). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 31, nº 61, p. 185-208. 2011.

_____. *A Vida Comum: espaço, cotidiano e cidade na Atenas Clássica*. 1. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

APFEL, Lauren J. *The advent of pluralism: diversity and conflict in the Age of Sophocles*. Oxford: Oxford University Press. 2011.

ATKISON, Larissa. *Sophocles and the politics of good sense* (Tese). – Departamento de Ciência Política. Universidade de Toronto. 2013.

AUGUSTO, Maria das Graças de Moraes. Da velhice à justiça: Antígona e a crítica platônica da tirania. In: POCIÑA, Andrés; LÓPEZ, Aurora; MORAIS, Carlos; SOUSA E SILVA, Maria de Fátima (org.). *Antígona: a eterna sedução da filha de Édipo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016, p. 65-85.

BOMFIM, Flávia. O desejo puro de Antígona: ética lacaniana e dimensão trágica. *Analytica*, v. 5, n. 8. São João del-Rei, p. 129-149, 2016.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

BOTELHO, Bruno. A Pólis dividida: a representação da tirania e da democracia na tragédia Antígone, de Sófocles. *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História*, p. 1-10, 2015.

BUDELMANN, F. *The language of Sophocles: community, communication and involvement*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2000.

BURKE, Peter. *O que é história cultural*. 2ª edição. São Paulo: Zahar, 2008.

BUTLER, Judith. Antigone's claim. In: *Antigone's claim: kinship between life and death*. Columbia University press, 2000, p. 1-25.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALAME, Claude. *The Poetics of Eros in Ancient Greece*. Nova Jersey: Princeton University Press. 1999. Versão Ebook.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das letras, 2007.

CARTER, D. M. The Co-operative Temper: A Third Dramatic Role in Sophoclean Tragedy. *Mnemosyne*, v. 58, n. 2, p. 161-182, 2005.

CARTLEDGE, Paul. *Democracy: a life*. Oxford University Press. 2016.

_____. *Ancient greekpolitical thought in practice*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2009.

_____. O poder e o estado. In: CARTLEDGE, P. (org). *História Ilustrada da Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: Ediouro, p. 202-234, 2002.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2002.

_____. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CORRÊA, Paula da Cunha. Homero e Arquíloco: leituras modernas da Grécia arcaica. In: *Armas e varões: a guerra na lírica de Arquíloco*. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1998, p. 29-69.

CASTORIADIS, Cornelius. A polis grega e a criação da democracia. In: _____. *As encruzilhadas do labirinto II: os domínios do homem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1987.

CONNOLLY, Andrew. Was Sophocles Heroised as Dexion? *The Journal of Hellenic Studies*, v. 118, p. 1-21, 1998.

CULHAM, Philys. Ten years after Pomeroy: studies of the image and reality of women in Antiquity. *Helios*, v. 13, n. 2, p. 9-30, 1986.

DAGIOS, Mateus. *Neoptólemo entre a cicatriz e a chaga: o problema da peithó e a representação dos sofistas na tragédia Filoctetes de Sófocles*. (Dissertação). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

DABDAB TRABULSI, José Antônio. Crise social, tirania e difusão do dionisismo na Grécia Arcaica. *Revista de História (USP)*, São Paulo, v. 116, p. 75-104, 1984.

_____. Religião e política na Grécia, das origens até a pólis aristocrática. In: *Clássica*. São Paulo, 5/6, p. 133-147, 1993.

_____. *Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

DASCAL, Marcel. O ethos na argumentação: uma abordagem pragma-retórica. In: AMOSSY, Ruth (Org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. 2ª edição, 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2018, 57-68.

DE MIRANDA, Rodrigo. *O grande silêncio, o clamor vão, a inflexível filha: luto das mulheres na Antígona, de Sófocles* (Trabalho de conclusão de curso). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Departamento de História. Porto Alegre, 2018a.

_____. A justiça totalitária: uma apreciação da análise de Karl Popper ao conceito de justiça na República. *Codex – revista de estudos clássicos*, v. 6, n. 2, p. 53-70, 2018b.

DE OLIVEIRA, Janio. O discurso de Creonte na Antígona de Sófocles. *Fragmentum*, N. 38, Vol. 1. Laboratório Corpus: UFSM, Jul./ Set. 2013.

EASTERLING, Patricia. Form and Performance. IN: EASTERLING, P. E. (Org.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 151-177.

EHRENBERG, Victor. *Sophocles and Pericles*. Oxford: Basil Blackwell, 1954.

ETMAN, Ahmed. A Light from Thucydides on the Problem of Sophocles' "Antigone" and its Tragic Meaning. In: *L'Antiquité Classique*, T. 70, p. 147-153, 2001.

FISHER, Nick. Ricos e pobres. In: CARTLEDGE, P. (org). *História Ilustrada da Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 124-156.

FLICKINGER, R. C. *The greek theater and its drama*. Chicago: The University of Chicago Press, 1918.

FOLEY, Helene. *Female acts in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

FURTADO, Dimas. Antígona e a ética da psicanálise: notas sobre o Seminário 7. IN: *Reverso*, v. 35, n. 65, p. 31-38, 2013.

GARNER, Richard. *Law and Society in Classical Athens*. Nova Iorque: St. Martin Press, 1987.

GASTALDI, Viviana. Tragedia, oratoria y oralidad: fórmulas retóricas em um processo judicial (Esquilo, Euménides). *Synthesis*, vol 10, p. 77-90, 2003.

_____. *El logos trágico y la funcionalidad de la retórica*. Calíope, Rio de Janeiro, v. 12, p. 72-83, 2004.

GAUCHET, Marcel. A Dívida do Sentido e as Raízes do Estado. In: CALASTRES, Pierre (Org.) *Guerra, Religião, Poder*. Lisboa: Edições 70, 1980, pp. 51-89.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOLDHILL, Simon. *Reading greek tragedy*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1986.

_____. The language of tragedy: rhetoric and communication. IN: EASTERLING, P. E. (Org.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 127-150.

_____. *Amor, sexo e tragédia: como gregos e romanos influenciam nossas vidas até hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2007.

_____. Undoing in Sophoclean drama: “Lysis” and the analysis of Irony. In: *Transactions of the American Philological Association*, v. 139, p. 21-52, 2009.

_____. Antigone: An Interruption Between Feminism and Christianity. *International Journal of the Classical Tradition*, v. 21, n. 3, p. 309-316, 2014.

GRAHAM, Theodore. *Playing the Tyrant: The Representation of Tyranny in Fifth-Century Athenian Tragedy*. Tese de Doutorado – Departamento de Estudos Clássicos. Universidade de Duke. 2017.

GROTH, J. H. Wilamowitz-Möllendorf on Nietzsche's Birth of Tragedy. *Journal of the History of Ideas*, v. 11, n. 2, p. 179-190, 1950.

HALL, Edith. Lawcourt dramas: the power of performance in Greek forensic oratory. *BICS* 40, p. 39-58, 1995.

_____. Literatura e performance. In: CARTLEDGE, P. (org). *História Ilustrada da Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: Ediouro. 2002, p. 300-333.

_____. *Greek tragedy: suffering under the Sun*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.

HALLIWELL, Stephen. Between public and private: tragedy and athenian experience of rhetoric. In: PELLING, Christopher (Org.). *Greek tragedy and the Historian*. Oxford: Oxford University Press. 1997, p. 121-141.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013a.

_____. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica. 1ª Edição, 2013b.

_____. *Crer em história*. Belo Horizonte: Autêntica. 1ª edição, 2017.

HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. Tradução: Ordep José Serra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HAYSHI, Renato. Os *topoi* do entimema aristotélico: alicerces da argumentação jurídica. In: ADEODATO, João Maurício (Org.). *A retórica de Aristóteles e o direito: bases clássicas para um grupo de pesquisa em retórica jurídica*. Curitiba: Editora CRV, 2014, p. 89-100.

HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito, vol: I*. Petrópolis: Vozes. 2ª Edição. 1992.

HONIG, Bonnie. *Antigone, interrupted*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

HORKHEIMER, M. Teoria tradicional e teoria crítica. In: _____. ADORNO, Theodore. HABERMAS, Jurgen. BENJAMIN, Walter. *Os pensadores*. pp. 117-154. São Paulo: Editora Abril, 1983.

JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. 6ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

JESUS, Shirley Maria de. O éthos em Antígona, de Sófocles. *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, n. 9, p. 137-152, 2015.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise (org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ. 2001, p. 17-44.

JOHNSTONE, Steve. *The Consequences of Litigation in Ancient Athens*. Austin: University of Texas Press, 2000.

KATZ, Marilyn. A. Mulheres, crianças e homens. In: CARTLEDGE, P. (org) *História ilustrada da Grécia antiga*. Rio de Janeiro: Ediouro. 2002, p. 158-201.

KIRKWOOD, Gordon. Order and Disorder in Sophocles' "Antigone". *Illinois Classical Studies*, v. 16, n. 1, p. 101-109, 1991.

KNOX, Bernard. *The heroic temper: studies in Sophoclean tragedy*. Berkeley: University of California Press, 1964.

_____. *Édipo em Tebas: o herói trágico de Sófocles e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KURPIOS, Marcin. Reading Thucydides with Aristotle's *Rhetoric*: arguin from justice and expediency in the Melian Dialogue and the speeches. *Eos CII*, p. 225-260, 2015.

LACAN, Jacques. *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*. Nova Iorque, Londres: W. W. Norton & Company, 1997.

LAURIOLA, Rosanna. Wisdom and Foolishness: A Further Point in the Interpretation of Sophocles' Antigone. *Hermes*, v. 135, n., p. 389-405, 2007.

LESHEM, Dotan. What did the Ancient Greeks Mean by 'Oikonomia'. In: *The Journal of Economic Perspectives*, v. 30, n. 1, p. 225-238, 2016.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. 4ª edição, 3ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LIAPIS, Vayos. Creon the labdacid: political confrontation and de doomed oikos in Sophocles' Antigone. In: CAIRNS, Douglas (ed.). *Tragedy and Archaic Greek Thought*. The Classical Press of Wales. 2013, p. 81-118.

LIDDEL, Peter. *Civic obligation and individual liberty in ancient Athens*. Oxford University Press, 2007.

LOUREIRO, João. A solidão egoísta de Antígona, ou a ação parcial: problemas teológicos e políticos na Antígona de Sófocles. In: LOPES, Maria (Org.). *Narrativas do poder feminino*. Braga: Universidade Católica Portuguesa, 2012, p. 127-136.

LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia antiga*. Tradução: Mario da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

MACDOWELL, Douglas. The oikos in Athenian law. *The Classical Quarterly*, v. 39, n. 1, p. 10-21, 1989.

MALTA, André. Sólon, fragmentos 20, 27, 34, 36. *Letras Clássicas*, n. 10, p. 157-9, 2006.

MARSHALL, Francisco. *Édipo Tirano: a tragédia do saber*. Brasília: Editora UnB, 2000.

_____. A historicidade trágica. *Revista Anos 90*, v. 4, n. 6, p. 124-154, 1996.

MARTINS, Camilla Miranda. Cultura material e imagem: um estudo da iconografia das ânforas panatenaicas. *Hélade*, v. 4, n. 3, p. 147-169, 2018.

MARTINEZ, Joseane Teixeira. *A "Defesa de Palamedes" e sua articulação com o "Tratado sobre o não-ser" de Górgias* (Tese). – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2008.

MENEZES E SILVA, Christiani. A dimensão cognitiva da paixão em Aristóteles. *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, n.4, p. 13-23, jun. 2013.

MEYER, Michel. *A retórica*. São Paulo: Ática, 2007.

MINADEO, Richard. Characterization and theme in "Antigone". *Arethusa*, v. 18, n. 2, p. 133-154, 1985.

- MOSSÉ, Claude. *Atenas: A História de uma Democracia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.
- MURNAGHAN, Sheila. *Tragic realities: fictional women and the whriting of ancient history*. EuGeStA, v. 5, p. 178-196, 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Apresentação à edição brasileira, tradução do alemão e notas: Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- OBBER, Josiah. What the ancient greeks can tell us about democracy. *Annual Review of Political Science*, v. 11, p. 67-91, 2008.
- OLIVEIRA, Flávio Ribeiro de. *Boa Retórica e Má Retórica no Orestes de Eurípides*. (Tese). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- PARINI, Pedro. O entimema e o paradigma como estratégias de construção de uma *téchne retorché* na filosofia de Aristóteles. In: ADEODATO, João Maurício (Org.). *A retórica de Aristóteles e o direito: bases clássicas para um grupo de pesquisa em retórica jurídica*. Curitiba: Editora CRV, 2014, p. 187-202.
- PERELMAN, Chaïm; TYTECA, Lucie Olbrechts. *Tratado da Argumentação: a nova retórica*. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Introdução. In: SÓFOCLES. *Antígona*. Introdução, tradução e notas: Maria Helena da Rocha Pereira. 6ª edição. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p. 9-34.
- PLÁCIDO SUÁREZ, Domingo. La presencia de la mujer griega en la sociedade: democracia y tragedia. In: *Ediciones Universidad de Salamanca. Stud. Hist. Hª antig.*, n. 18, p. 49-63, 2000.
- PLESCIA, Joseph. Sophocles' "Antigone": Creon of tyranny on trial. *Aevum*, Anno 50, n. 1, p. 129-136, 1976.
- POMEROY, Sarah. *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: women in classical antiquity*. 2ª edição. Schocken Books Inc. 1995.
- PORTER, John. The setting of the prologue of Sophocles' Antigone. In: COUSLAND, J. R. C.; HUME, James R. *The Play of texts and fragments*. Leiden, Boston: Brill. 2009, p. 335-344.
- POWERS, Melinda. *Athenian Tragedy in performance: a guide to contemporary studies and historical dabates*. University of Iowa Press. 2014.
- RABINOWITZ, Nancy. *Greek Tragedy*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- RAEBURN, David. *Greek tragedies as play performances*. West Sussex: John Wiley & Sons, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2ª edição, 3ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *Os nomes da história: ensaio de poética do saber*. São Paulo: Unesp, 2014.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

REGUERO, María. *Tragedia y Retórica en la Atenas Clásica: a rthesis trágica como discurso formal em Sófocles* (Tese). – Universidad de la Rioja, Facultad de Filología y Geografía e Historia, Departamento de Estudios Clásicos, 2007.

REINHARDT, Karl. *Sófocles*. Brasília: Editora UnB, 2007.

REVERMANN, Martin. The reception of Greek Tragedy from 500 to 323 BC. In: SMIT, Betine Van Zyl (Org.). *Reception of Greek Drama*. Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons, 2016, p. 13-28.

RICOEUR, Paul. *Hermenêutica e Ideologias*. Petrópolis: Vozes. 2ª edição, 2011.

_____. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia Grega*. Lisboa: Edições 70, 1997.

ROSENFELD, Kathrin. *Antigone: Sophocles' Art, Hölderlin's Insight*. Aurora: The Davies Group, Publishers, 2010.

_____. Introdução. In: SÓFOCLES, *Antígona*. Tradução: Lawrence Pereira. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

_____. *Sófocles e Antígona*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ROSIVACH, Vincent. The Two Worlds of the "Antigone". *Illinois Classical Studies*, v. 4, p. 16-26, 1979.

ROY, J. "Polis" an "Oikos" in Classical Athens. *Greece & Rome*, v. 46, n. 1, p. 1-18, 1999.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTIROCCO, Matthew S. Justice in Sophocles' Antigone. *Philosophy and Literature*, v. 4, n. 2, p. 180-198, 1980.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Revista educação e realidade*, v. 20, n.2, jul/dez, 1995.

SEGAL, Charles. *Sophocles Tragic World: Divinity, Nature, Society*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

_____. *Tragedy and Civilization: an interpretation of Sophocles*. Norman: University of Oklahoma Press, 1999.

SLATKIN, Laura. Sophocles' Antigone and the Paradoxes of Language. *Adalya: ayribasim/offprint*, Istanbul, p. 95-102, 2016.

SILVA, E. E.; PERRUSI, M. S.; MORAES, A. H. Análise retórica e moral de Antígona. *Revista Letras*, Curitiba, UFPR, n. 97, p. 38-54, 2018.

SOARES, Larissa. *Ethos de Helena no teatro trágico de Eurípedes (sec. V a.C.): uma análise de Troianas (415 a.C.), Helena (412 a.C.) e Orestes (408 a.C.)*. (Dissertação). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

SOURVINOU-INWOOD, Christiane. The fourth stasimon of Sophocles' *Antigone*. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, v. 36, p. 141-165. 1989a.

_____. Assumptions and the Creation of Meaning: Reading Sophocles' *Antigone*. *Journal of Hellenic Studies*, v. 109, p. 134-148, 1989b.

SPARANO, Maria Cristina de Tavora; MOURÃO, Manfred Rommel Pontes Viana. Da lei à transgressão: a ética da psicanálise revista em Antígona e n'A Filosofia na alcova. *Sofia*. Vitória, v. 6, n. 1, p. 135-149, 2016.

STORY, Amy. Simone de Beauvoir and "Antigone": Feminism and the Conflict between Ethics and Politics. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, v. 41, n. 3, p. 169-183, 2008.

STEINER, George. *Antígonas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

STERNBERG, Rachel. *Tragedy Offstage: suffering and sympathy in Ancient Athens*. Austin: University of Texas Press, 2006.

STEVANOVIC, Leda. Funeral Ritual and Power: farewelling the dead in the ancient Greek funerary ritual. *Bulletin of the Institute of Ethnography*, v. LVII, n. 2, p. 37-52, 2009.

TAVARES DA SILVA, Rafael Guimarães. Festivais Dionisíacos Na Ática (I): Dionísias Rurais E Leneias. *Hélade*, v. 5, n. 2, p. 317-341, 2019.

THOMPSON, George. *Aeschylus and Athens: A study in the social origins of Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1941.

TYRRELL, William Blake. Biography. In: MARKANTONATOS, Andreas (Org.). *Brill's Companion to Sophocles*. Boston: Brill. 2012, p. 19-38.

VAN DEN BERGE, Lukas. Sophocles' Antigone and the promise of ethical life: tragic ambiguity and the pathologies of reason. *Law and Humanities*, v. 11, n. 2, p. 205-227, 2017.

VAN HAUTE, Phelippe. Antígona: heroína da psicanálise? *Revista Discurso*, n. 36, p. 285-309, 2007.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Origens do pensamento grego*. São Paulo: Difel, 1984.

VEYNE, Paul. Os gregos conheceram a democracia? *Diógenes: revista internacional de ciências humanas*, n. 6, p. 53-81, 1984.

VIEIRA, Trajano. A morte de Ajax. In: *Três tragédias gregas: Antígona, Prometeu Prisioneiro, Ajax*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 177-183.

_____. A voz contrária de Antígone. In: SÓFOCLES. *Antígone*. Tradução e introdução: Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 11-21.

VORSATZ, Ingrid. "Agiste conforme o teu desejo?" *Antígona e a ética trágica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

WALSH, Keri. Antigone Now. In: *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, v. 41, n. 3, p. 1-13, 2008.

WIESSE, Jakob. *Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher, 1989.

WOLFE, Rachel. M. E. Woman, tyrant, mother, murderess: an exploration of the mythic character of Clitemnestra in all her forms. *Women's Studies*, v. 38, n. 6, p. 692-719, 2015.

WOODRUFF, Paul. Aristotle on Character in Tragedy, or, Who Is Creon? What Is He? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 67, n. 3, pp. 301-309, 2009.

ZAQUEO, Anelise Zaninetti; BIAJOLI, Maria Clara Pivato. Antígona: um estudo sobre os limites da liberdade feminina na Grécia antiga. *Hélade*. v. 4, n. 3., p. 99-108, 2018.