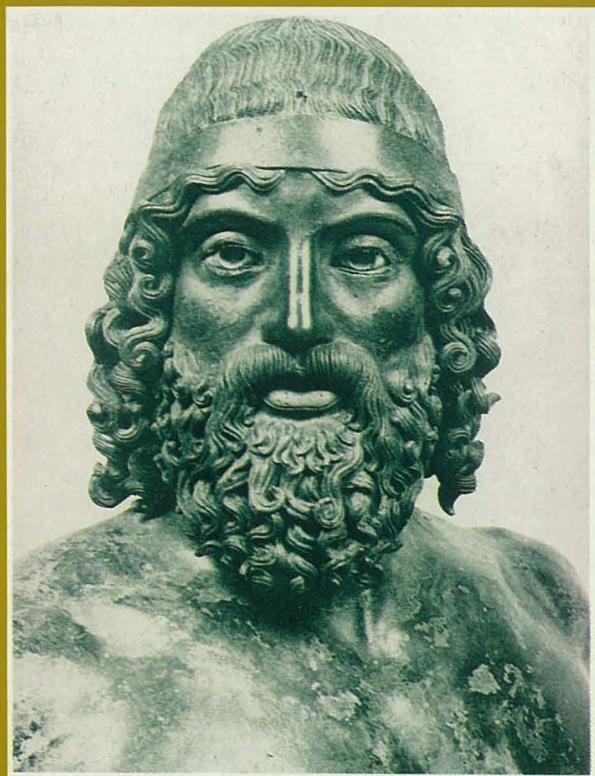


Estudos da Cultura Clássica – 6

Luz e Trevas no Teatro de Sófocles

Maria do Céu Zambujo Fialho



Instituto Nacional de Investigação Científica

(Página deixada propositadamente em branco)

Luz e Trevas
no Teatro de
Sófocles

(Página deixada propositadamente em branco)

Estudos da Cultura Clássica – 6

Luz e Trevas
no Teatro de
Sófocles

Maria do Céu Zambujo Fialho



Instituto Nacional de Investigação Científica
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
da Universidade de Coimbra

Coimbra
1992

TÍTULO

LUZ E TREVAS NO TEATRO DE SÓFOCLES

1.^a edição em português: Setembro de 1992

Série — Estudos de Cultura Clássica: 6

ISBN 972-667-297-X

AUTOR

Maria do Céu Zambujo Fialho

EDIÇÃO

Tiragem: 1 000 exemplares

Instituto Nacional de Investigação Científica

CAPA

Cabeça da estátua A dos Heróis de Riace

arranjo gráfico de Mário Vaz

COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO

IMPRENSA DE COIMBRA, L.DA

Contribuinte n.º 500137625

Largo de S. Salvador, 1-3 — 3000 Coimbra

DISTRIBUIÇÃO

IMPRENSA NACIONAL — CASA DA MOEDA

R. Marquês de Sá da Bandeira, 16 — 1000 Lisboa

Depósito Legal n.º 59735/92

Copyright © MARIA DO CÉU ZAMBUJO FIALHO

PREFÁCIO

Tentemos sair, por instantes, do uso rotineiro da nossa língua para tomarmos consciência da sua capacidade plástica e dos recursos expressivos que ela nos oferece. Surpreender-nos-emos com a multiplicidade de metáforas que povoam a nossa linguagem. Metáforas gastas pelos anos e pelo muito que já serviram a vocação humana de comunicar. E, no entanto, este exercício de recuperação do novo, há muito perdido, abre-nos perspectivas, até agora obscurecidas, sobre o nosso próprio modo de pensar: convida-nos a reflectir sobre as origens da nossa forma mentis.

Um dos grupos mais significativos deste tipo de imagens é, sem sombra de dúvida, o que diz respeito ao campo referencial da luz e das trevas. Mostra-o o pouco que dissemos até aqui.

Não é difícil apurar até que ponto muitas delas enraizam em concepções como a de razão esclarecida ou iluminação espiritual. E aí temos, através de um neoplatonismo mais ao menos actuante, mais ou menos fundido na tradição cristã, a presença helénica no nosso quotidiano.

É, pois, na filosofia platónica que chegamos ao momento-origem a partir do qual é verdadeiramente possível recuperar a vitalidade de tais metáforas mortas.

Porém, a luz como linguagem de transposição só tem sentido e possibilidade de existência quando o primitivo plano referencial se diferencia daquele que «acolhe», daquele que se faz exprimir através de realidades que só ao primeiro dizem respeito. Isto é, a metafórica da luz, entendida de um modo sistematizado, e a metafísica da luz são indissociáveis e nascem do chorismos introduzido entre o plano sensível e o noético.

Esta é a novidade em Platão, convertida em tradição para nós. Move-nos agora o interesse da pergunta: e o que foi, para o filósofo, tradição? de que se distanciou ao inovar? que foi que se perdeu ou transformou na sua filosofia? Esses serão, certamente, aspectos ocultos nas nossas próprias raízes. E talvez que a reflexão sobre esses aspectos seja reflexão inovadora sobre as origens do nosso pensamento.

Devemos, por isso, evitar a projecção de categorias e conceitos platônicos no estudo da literatura que lhe é anterior.

No seu livro Licht und Dunkel in der frühgriechischen Literatur, D. Bremer estuda os textos literários até Ésquilo, partindo de considerações que julgamos vantajoso deixar também aqui presentes. A luz, dentro de uma cosmovisão sem cisões entre sensível e inteligível, era tida, fundamentalmente, como o grande meio universal onde não só o mundo ganha visibilidade como também a acção humana se torna manifesta; e, com ela, aquilo que a impulsiona e motiva. Por isso luz não é símbolo de vida, mas é a própria vida.

Por outro lado, se a metafísica da luz esvazia as trevas de conteúdo e autonomia, e as reduz a mera privação de claridade, não podemos deixar de ter em conta que o faz a partir de um par de opostos — luz e trevas — mutuamente referidos e com entidade própria. O que é, de resto, próprio da estrutura do pensamento arcaico. Assim, ao que a luz determina ou possibilita que se revele, no Homem, corresponde uma outra face tenebrosa, igualmente determinante e indissociável da primeira.

Propomo-nos estudar, a partir de tais pressupostos, o que a luz e as trevas apresentam de original e específico no teatro de Sófocles. Escolhemos, para isso, as quatro peças onde a sombra e o elemento luminoso mais profundamente se associam ao cerne da experiência trágica. É aí, já pela natureza do próprio texto poético, que a linguagem é tocada pelo novo.

Assim, mereceram-nos particular atenção as vivências fundamentais do tempo, no seu jogo de revelação e ocultamento do que é humano, assim como da própria natureza humana, conforme se manifesta no tempo: quer seja ela experimentada mediante um processo chamado verdade, quer sob a forma de justiça.

Entendemos que esta organização temática teria, fatalmente, que infringir critérios cronológicos e que as duas peças dedicadas ao mito de Édipo ganhariam com um tratamento conjunto.

Deixou-nos a Antígona algumas hesitações: é que ela situa-se num ponto intermédio entre a irrelevância da linguagem da luz e das trevas em Traquínias ou Filoctetes e a sua importância nas outras quatro peças. Entre dois males, escolhemos o menor: preferimos correr o risco de a não tratar a correr o de forçar interpretações. Além disso, o apego de Creonte ao plano das evidências, do manifesto, ou o esboço da sua oposição a Tírsias têm semelhanças flagrantes com certos aspectos da problemática de Rei Édipo.

Pensamos ter suprimido a lacuna através do recurso, sempre que oportuno, a aproximações entre os passos de eventual interesse, das três peças excluídas, e as peças que neste livro estudamos.

Para a realização deste trabalho indispensável foi o contributo prestado por várias pessoas e instituições, a quem devemos, aqui, expressar o quanto lhe estamos gratos. Queremos, antes de mais, recordar os professores que ministraram os cursos da Licenciatura em Filologia Clássica da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Ao Prof. Doutor Américo da Costa Ramalho manifestamos o nosso reconhecimento pelo interesse posto, na qualidade de Director do Instituto de Estudos Clássicos, na nossa dispensa de serviço docente, o que nos possibilitou, assim, o acesso permanente a grandes bibliotecas fora do país.

A palavra de incentivo, a presença cheia de humanidade e as oportunas sugestões que nos foram oferecidas pelo Prof. Doutor Walter de Medeiros merecem-nos uma especial referência e permanecem, para nós, gratamente guardadas na memória.

O mesmo acontece com o Prof. Doutor Manuel de Oliveira Pulquério, com quem nos iniciámos no gosto pelo teatro trágico. Além do valioso penhor da sua amizade, múltiplas foram as sugestões que dele recebemos em relação à leitura do texto sofoclíano.

Na fase inicial do nosso trabalho grande foi a dívida ao Prof. Doutor Miguel Baptista Pereira. Desde os primeiros tempos da nossa carreira docente, na Universidade Nova de Aveiro, para a qual fomos contratados por proposta

sua, marcou-nos a sua profundidade de pensador, a sua indescritível capacidade de «pensar os Gregos de modo mais grego», conforme as palavras de Heidegger que tantas vezes nos citou. A ele devemos a iniciação na leitura de literatura filosófica bem como as reflexões críticas a que muitas vezes nos levou em longos e inesquecíveis diálogos, e que nos marcaram decisivamente.

O Prof. Doutor Hellmut Flashar, da Universidade de Munique, orientou um seminário sobre Rei Édipo e dedicou o seu curso de 1981/82, nos dois semestres, à tragédia sofocliana. Muitas sugestões lhe devemos, assim como a gentileza e disponibilidade com que nos recebeu.

O Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) possibilitou a nossa estadia na RFA, durante vinte e três meses, a fim de trabalhar com o Prof. Doutor Dieter Bremer, assim como para consultar bibliografia da especialidade. A esta instituição agradecemos os dois cursos de língua alemã que nos subsidiou, através do Doutor W. Kupper, seu representante. Devemos também mencionar o quanto o Prof. Doutor Karl-Heinz Delille se empenhou na concessão de bolsas para aprendizagem do alemão.

A Fundação Calouste Gulbenkian custeou os seis meses finais do nosso trabalho em Munique. Gratos estamos ao interesse pessoal do Prof. Doutor António de Arruda Ferrer Correia e à gentileza da Senhora D. Maria Raquel de Almeida Dias.

O Instituto de Filologia Clássica da Universidade de Munique acolheu-nos com a maior hospitalidade e facilitou-nos, de todos os modos, a utilização dos seus recursos bibliográficos.

A todos os familiares, colegas e amigos nos sentimos penhorados pelo apoio e amizade. Em especial ao Doutor Vasco de Sousa, pela recepção e auxílio nos nossos primeiros tempos na Alemanha, assim como pela oferta de fotocópias de bibliografia, já depois do nosso regresso.

Encerramos com agradecimentos especiais para aqueles que, de mais perto, apoiaram e orientaram o nosso estudo.

O Prof. Doutor Dieter Bremer, da Universidade de Munique, recebeu-nos com toda a prontidão e gentileza e forneceu-nos preciosas indicações metodológicas sobre a exploração de um tema que lhe era já tão familiar, pelo que lhe estamos muito gratos.

Impõe-se que, neste âmbito, as últimas palavras sejam dedicada, à nossa orientadora, a Prof. Doutora Maria Helena da Rocha Pereira. Desde a primeira hora lhe somos devedores da definição de metodologia, da abertura de caminhos, do rigor crítico com que muitas vezes a sua orientação nos afastou sabiamente do erro. Longas foram as horas que dedicou, com toda a disponibilidade, à discussão e correcção do nosso trabalho. Muitos foram os estudos que generosamente nos facultou da sua riquíssima biblioteca. Por tudo isso lhe estamos profundamente reconhecidos, tal como pelo estímulo amigo nos momentos mais difíceis que a elaboração deste estudo conheceu.

A publicação desta obra fica a dever-se ao Instituto Nacional de Investigação Científica, a quem devemos os nossos agradecimentos. E não deixamos de lembrar, em especial, a gentileza e o incansável interesse com que a Dr.^a Maria Luísa Braga se empenhou no processo editorial do presente trabalho.

OBSERVAÇÕES PRELIMINARES

As abreviaturas usadas para autores e obras da Antiguidade grega são as de *A Greek-English Lexicon*, de LIDDELL-SCOTT, (LS). Para a Antiguidade latina as de *Oxford Latin Dictionary* (OLD).

As revistas são referidas segundo o critério de abreviação de *L'Année Philologique*.

Os textos das sete tragédias de Sófocles são citados pela segunda edição da Bibliotheca Teubneriana, de R. Dawe.

PRIMEIRA PARTE

O TEMPO E A LINGUAGEM DA LUZ E DAS TREVAS

(Página deixada propositadamente em branco)

CAPÍTULO ÚNICO

O TEMPO E A INDIVIDUALIDADE DO HOMEM COMO *EPHEMEROS* NO *ÁJAX*

Das peças que nos ficaram da criação sofocliana é o *Ajax* aquela onde o trágico mais profunda e visivelmente se entrelaça com a experiência de um tempo simultaneamente luminoso e tenebroso que instaura e aniquila um mundo, onde se entrevêm vislumbres de uma experiência de individualidade e historicidade que, tanto quanto sabemos, constitui inovação na literatura grega.

O tempo como fonte de instauração e destruição, como síntese de todo o acontecer, aquele que «com-preende» tudo, substitui-se em Sófocles como entidade omnividente à omnividência da divindade esquiliana. Se a suprema luz corresponde à suprema capacidade de visão, o tempo que tudo traz à luz pode manifestar-se, também, como o agente que tudo vê.

Podemos no entanto observar que, em Sófocles, ambas as dimensões — iluminação e visão do tempo — aparecem, de certo modo, separadas: confluem na segunda vários aspectos da tradição e a primeira é o lugar onde afluem momentos verdadeiramente novos.

De qualquer modo, se os deuses recuam, neste trágico, para um plano longínquo, os seus desígnios já não são inequívocos ao ponto de transformarem as transgressões humanas em processo trágico de culpa e castigo ou desencadearem um conflito de princípios em que o Homem é, simultaneamente, culpado e agente punidor.

Quanto ao segundo aspecto, o da omnividência temporal, Sófocles parece retomar algo da velha perspectiva soloniana do tempo como lugar do acontecer de uma *dike* que tudo vê (frg. 4 West, 14-16). Apenas com uma diferença: a de que, no tragediógrafo, essa justiça se interioriza ao tempo

e permite que seja ele, agora, a compreender — pela visão onnipotente — a realidade: frg. 301 Radt.

Ao tempo assim encarado como síntese da realidade é, pois, atribuída uma justiça imanente que tem as suas raízes teológicas na tradição, embora modificada, justiça que o acto da visão de *chronos* opera — *OT*, 1213 (cf. *OC*, 1453):

ἐφηῖρὲ σ' ἄκονθ' ὁ πάνθ' ὄρων χρόνος

Descobriu-te, mau grado teu, o tempo que tudo vê.

Como complemento desta visão do tempo encaramos o seu papel dístico, adveniente da sua capacidade de omnividência que mais não exprime do que a crença numa coesão do acontecer temporal, perceptível ou não, mas em todo o caso existente:

ἀλλ' ἐν χρόνῳ γνώσῃ τὰδ' ἀσφαλῶς, ἐπεὶ
χρόνος δίκαιον ἄνδρα δείκνυσιν ἴσος

OT, 613-614

mas no tempo há-de conhecer com segurança estas verdades, pois só o tempo revela o homem justo.

O que nos parece expresso em termos solonianos revela, contudo, uma diferença em relação a Sólon: a força dística do tempo é-lhe intrínseca e não reside em outra potência que o mova. A justiça do tempo reside na sua própria *deixis* e é, em suma, a temporalização concebida como olhar.

A crença num acontecer coeso pelo tempo implica a crença nas regras do processo temporal e a possibilidade do conhecimento de tais leis, próprio do homem amadurecido e atento ao *ritmo* do acontecer. Não admira, pois, que esta dimensão do tempo, afim da sabedoria comum, constitua essencialmente matéria de advertência ou argumento de persuasão na boca de certas personagens. Assim acontece com *OC*, 609 *sqq.*, no momento em que Édipo adverte Teseu da relatividade da boa paz do presente sujeita, como tudo o mais, ao ritmo da mudança e da reversibilidade comandado por *chronos* todo-poderoso (cf. *El.* 179). Por vezes, no entanto, surge alguma dissonância entre as palavras proferidas e a realidade dramática, como seja o caso do Creonte do *Coloneus* (852).

Estamos em crer que a este tempo preside justamente uma perspectiva conglutinadora daquilo que o tempo vê — *tudo* sem diferenciação entre

Natureza e Homem, isto é, entre natural e histórico, necessariamente introduzida pela experiência de individualidade. A instabilidade do humano, nesta perspectiva, não faz parte de uma experiência única e individual, mas representa a lei que preside ao processo universal e que, sentida primordialmente como corrosão, pode, num segundo momento, ser entendida como ritmo.

A outra face do tempo constitui a sua acção como ameaça e força desgastante, fonte de instabilidade do humano, de modo a relativizar todo o conhecimento, toda a certeza, todo o empreendimento. É a noção deste facto que leva Teseu a exprimir-se em termos que evocam Simónides (frg. 16 Page):

ἔξοιδ' ἀνὴρ ὄν, χῶτι τῆς ἐς αὔριον
οὐδὲν πλέον μοι σοῦ μέτεστιν ἡμέρας

OC, 567-568.

É que eu sei que sou um homem e que, do dia de amanhã, não me cabe em sorte mais do que a ti.

No *Coloneus*, a experiência de envelhecimento e, ao mesmo tempo, a certeza de uma morte próxima — que significa a rearmonização de Édipo simultaneamente com o mundo e com os deuses — leva-o a conceber e exprimir a acção do tempo essencialmente como processo de desgaste do corpo e da terra e fundamento da mudança, sem que, pelas razões apontadas, de tal experiência advenha a situação trágica da peça. Édipo é, por assim dizer, aquele que se dispõe, por chamamento dos deuses, a transpor o limiar do tempo no termo de uma velhice que é comum a todo o «zeitlich» (temporal) e «innerzeitlich» (intra-temporal), mas que não atinge o reino que o ancião vai franquear.

No entanto, essa nota de instabilidade e insegurança que caracteriza o humano, esbatida na velhice, atinge, na primeira das sete peças que nos restam de Sófocles, um momento de gritante acuidade, constitui o cerne do trágico no *Ajax*. O tempo é, aí, entendido, enquanto fundamento de todo o acontecer, como jogo de luz e de trevas: por isso assinala tudo o que engloba como possibilidade com a dupla marca que o define (646-647). O que aquele, na natureza, actualiza como ritmo alternado, torna-se, na esfera do humano, ambíguo e estigmatizado pela dupla face do seio donde brota. O mundo aparece ao Homem como fenómeno inconsistente na sua aparição, e a relação de *Dasein* a mundo marcada por esse mesmo estigma e votada à ameaça constante.

Nessa ameaça experienciada o herói a sua individualidade — e, através de uma situação-limite, a sua tragicidade —, opondo-se, assim, na especificidade da *sua* natureza de luz-trevas como traço da sua temporalidade, à articulação rítmica de luz e trevas como manifestação de um tempo natural não sentido já como seu.

1. *Ephemeria como identidade e diferença trágica das trevas e da luz enquanto expressão de um tempo natural*

O Prólogo do *Ájax* — como, de resto, acontece peculiarmente nos prólogos sofoclianos ¹ — contém já em si, condensados e sugeridos, os elementos essenciais do trágico desta peça, que se irão desenvolver de formas múltiplas ao longo do drama. Une-se, assim, a alusão inicial com aquilo que posteriormente se exprime e que conduz mais tarde o espectador a entender naquela um sentido mais profundo.

Ulisses é arrancado à busca que o conduz à tenda de *Ájax* pela voz de Atena que ele não vê (15), mas que é visível ao espectador, assim como será para *Ájax*. Já este primeiro aspecto salienta a relatividade do humano através de uma percepção deficiente — Ulisses, o homem prudente, não consegue ver a deusa que *Ájax*, na sua demência, vislumbra com os mesmos olhos com que não consegue identificar a realidade. As primeiras palavras de Atena, por sua vez, descrevem o Cefalénio e resumem a sua acção através do desenvolvimento de uma imagética de caça (5, 8 *et passim*): o caçador persegue a sua presa como se esta fosse um animal, enquanto *Ájax* confundirá com seres humanos os animais trucidados.

À perplexidade de Ulisses perante o acto cometido por *Ájax* nas sombras da noite responde Atena com a revelação das intenções do herói despeitado e da demência que, no último instante, sobre ele fez cair. O espectáculo de um *Ájax* enlouquecido, na ilusão de ter eliminado nos animais torturados e abatidos os chefes dos Aqueus, vai ser posto diante dos olhos do filho de Laertes para que ele, depois de a ter visto, possa divulgar a todo o exército esta περιφανή νόσον (66) «doença para todos manifesta». Os olhos de *Ájax* serão, para isso, envoltos ainda mais nas trevas da ilusão (εγὼ σκοτώσω βλέφαρα καὶ δεδορότα, «eu toldarei os seus olhos, embora os não prive

¹ O assunto foi estudado por A. O. Hulton, «The Prologues of Sophocles», G&R, 16, 1969, 49-60.

de ver», de tal modo que Ulisses permanece invisível para ele, e se retira para uma posição de espectador que lhe permite o aprofundamento e interpretação do que vai presenciar (121-126), num desdobramento de teatro dentro do próprio teatro ². Atena reforça o juízo de Ulisses, na sua intervenção final, e prenuncia, com ela, a acção do dia que vai nascer:

ὥς ἡμέρα κλίνει τε κἀνάγει πάλιν
ἅπαντα τὰνθρώπεια·

131-132

pois o dia derruba e ergue de novo tudo o que ao homem diz respeito.

O Prólogo desenvolve, assim, a preparação e aprofundamento da curta cena de loucura de Ajax, à volta da qual se centra, conferindo-lhe um papel fulcral de ponto de partida no acontecer trágico e transformando-a em um dos momentos fundamentais da criação da metáfora dramática.

Na noite que finda, Ulisses procura o autor de um feito inaudito, acabado de cometer; tudo indica que se trata de Ajax, e alguém o teria mesmo visto na planície, com a espada tinta de sangue (29-30) ³. À incerteza de Ulisses responde a deusa com a confirmação do facto (39) e a explicação dos motivos que o levaram a tal (41). É na noite que Ajax, sozinho, ataca à traição os Argivos (47). O seu intento é desvirtuado pela deusa que, ao desencadear-lhe a loucura, o desvia do objectivo por meio da ilusão dos sentidos. A loucura é sentida como *δυσφόρος ἐπ' ὄμμασι/γνώμας*, 51-52 «a ilusão fatal sobre os olhos» — uma capacidade de discernir onde a harmonia foi quebrada ⁴, que a deusa fez cair sobre *os olhos* de Ajax. É esse erro de percepção, essa desarmonia introduzida no olhar como possibilidade de reconhecimento, que caracteriza essencialmente a demência do herói e que será realçada na cena em que ele nos aparece pela primeira vez, ainda sob o efeito da acção da deusa ⁵. O erro de percepção constituinte da loucura é caracte-

² Esta feliz definição do complexo dramático do Prólogo é de L. R. Cresci, cuja abordagem sociológica do *Ajax*, no entanto, nos suscita sérias reservas («Il Prologo dell' *Aiace*», *Maia*, 24, 1974, 217-225).

³ Kamerbeek, *comm. ad* 29-30, observa: «The first time that Ajax is signalized, it is with the very sword upon which he is to fall».

⁴ Quanto à interpretação do passo, veja-se o respectivo comentário de Kamerbeek.

⁵ Tal como Dawe, Kamerbeek, Pearson e Stanford, e ao contrário da opinião de Jebb seguida por Dain-Mazon e Colonna, entendemos que o genitivo *τῆς ἀνηκέστου χαρᾶς* (52) depende de *ἀπίεργω* e não de *γνώμας*. A «alegria funesta» (isto é, o júbilo pela chacina

rizado, nessa altura, como *skotos* que envolve os olhos do herói (85), uma espécie de cegueira que não priva de visão, mas que impede a percepção justa da realidade, neste caso concreto da presença de Ulisses (69-70) e das reses como tais ⁶.

A loucura, porém, só atinge as dimensões desejadas pela deusa, isto é, só provoca a destruição do herói pelo riso e pela destruição da sua reputação,

dos Aqueus) é impedida pela deusa através da loucura perturbadora do conhecimento que assim serve, simultaneamente, de protecção de uns e castigo de outro. Aceitando a interpretação de Jebb, entenderíamos que a expressão serviria de determinativo a *δυσφόρους γνώμας*: Atena suscitaria em Ajax o júbilo do triunfo num reconhecimento deturpado do objecto de vingança. Parece-nos que a primeira interpretação oferece um texto mais límpido sem forçar a sua sintaxe. Nota Kamerbeek com toda a justiça (*comm. ad 52*) que a segunda hipótese cria dificuldades na justificação do emprego de *τῆς* (52). Com efeito, se atendermos à tradução do passo dada por Mazon, é nítida a disparidade entre o texto francês e o grego: «la lourde illusion d'un triomphe exécrationnel». De resto, entendemos como G. H. Gellie, *Sophocles. A Reading*, p. 7, que o texto nos deixa perceber que a loucura de Ajax apenas afecta a sua percepção, não as intenções que lhe são anteriores e já existiam na lucidez do herói. A mesma opinião é partilhada por J. F. O'Connor, *Disease Imagery in Aischylos and Sophocles*, no seu capítulo dedicado a esta peça. Podemos, naturalmente, entender com P. Biggs, «The Disease Theme in Sophocles' *Ajax*, *Philoctetes* and *Trachiniae*», *CPh*, 61, 1966, 223-227, que a doença representa o paroxismo de um processo há muito iniciado (cf. Th. Rosenmeyer, *The Masks of Tragedy*, p. 177), a partir do momento em que o herói e a sociedade se desajustam pela atribuição das armas de Aquiles. A consciência do valor próprio requeria um reconhecimento que lhe não foi dado e esse foi o primeiro passo de um longo caminho que termina na destruição do guerreiro.

⁶ Com efeito, tendo em conta que a percepção visual era entendida e podia ser explicada a partir da luminosidade ou «solaridade» dos próprios olhos (*vide* Píndaro, *Pae.* 9.2; Empédocles, frg. 84 B, DK; Platão, *R.* 6.508 ab — cf. *Ti.* 45b), em consonância com a luz que ilumina o universo visível (G. Rudberg, «Das hellenische Schauen», *Zph F* 13, 1959, 178-180 e 183-185), é de compreender que a disfunção cognitiva dos olhos corresponda a um elemento tenebroso que neles é introduzido e que, simultaneamente, esse elemento represente um factor de desintegração, alheamento e dissonância do indivíduo e do mundo. Assim, fórmulas homéricas como *ἀμφὶ δὲ ὄσσε κελαινὴ νύξ ἐκάλυπεν* — «e a noite sombria lhe envolveu os olhos» (*Il.* 5.310 *et al.*); *τὸν δὲ κατ' ὀφθαλμῶν ἐρεβεννὴ νύξ ἐκάλυπεν* — «e a tenebrosa noite lhe desceu sobre os olhos» (*Il.* 5.659 *et al.* Cf. *Il.* 17.502-503, onde a morte envolve não só os olhos, como o nariz), *τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυψε* — «e as trevas lhe cobriram os olhos» (*Il.* 13.575 *et al.*) anunciam também, com a proximidade da morte e do Hades, o apagar da luz vital que anima os olhos e o corte progressivo na ligação entre homem e mundo vivo. Nota J. Mattes, *Der Wahnsinn im griechischen Mythos und in der Dichtung bis zum Drama des fünften Jahrhunderts*, Heidelberg, 1970, pp. 100 sqq. que a expressão «obscurer os olhos» nem sempre é sinónimo óbvio de «enlouquecer». Em Eurípidides, *Ba.* 1267 e *HF*, 1089-1090 a loucura parece ser apresentada como visão mais clara. Quanto à tradição de Atena como instigadora da loucura, veja-se a citada obra de J. Mattes, pp. 48-49.

quando posta em acto (60), quando tornada manifesta aos olhos do exército aqueu, na mesma visibilidade com que a *arete* se dimensiona em acto aos olhos dos companheiros do *aristos*. É este o objectivo da deusa perante Ulisses — fazer dele o espectador (*δέλω ... σοι*, 66) — «vou mostrar-te» da *pheriphane noson*, o propagador pela palavra dessa manifestação de Ájax possuído pela loucura (59) — *ὡς πᾶσιν Ἀργείουσιν εἰσιδὼν θροῆις* (67) — «para que a anuncies a todos os Argivos, depois de a contemplares».

Mas, por outro lado, a ironia cruel da situação em que Ájax se julga vitorioso, no auge do acontecer que origina a sua desonra e o seu descrédito, leva o espectador que é Ulisses, silencioso e amedrontado pela visão daquilo que o grego comum da época considera como uma *theia nosos* (cf. 185) ⁷, a meditar sobre o valor paradigmático do que aos seus olhos decorre, a desvendar no ocorrido o seu significado essencial, interpretando, assim, a cena observada naquilo que ela revela da condição humana e que, por isso, envolve também a própria natureza de Ulisses. A cena torna-o incapaz de saborear o desluzte do inimigo ridicularizado: antes o irmana com ele através da «com-paixão» (*ἐποικτίρω*, 121) — *οὐδὲν τὸ τούτου μᾶλλον ἢ τοῦμόν σκοπῶν* — «não é tanto na sua sorte mas na minha que eu reflecto» (124).

Tecmessa (em 301) refere-se aos fantasmas visualizados por Ájax na noite como sombras. Ulisses reconhece a natureza e existência humana como *ἄλλο πλὴν/εἶδωλα...ἢ κοῦφην σκιά* — «nada mais que fantasmas ... ou uma sombra vã» (125-126), isto é, a natureza de Ájax não difere da das próprias sombras que vislumbra ⁸, meras ilusões nas trevas da sua loucura, que são o constituinte da natureza do próprio Ulisses. Este modo de sentir e exprimir o humano, que evoca o famoso passo de Píndaro onde o Homem é definido como «sonho de uma sombra» e «efémero» (*P.* 8.95), representa um dos momentos fundamentais da concepção antropológica de Sófocles ⁹

⁷ Afirma E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, 1973⁸, pp. 67-68, que a tendência racionalista da época clássica vai levar, no entanto, a que os mais esclarecidos confinem a designação de divina apenas a algumas espécies de loucura, e evoca o autor o *De morbo sacro*, tratado durante muito tempo atribuído a Hipócrates, cuja posição inovadora vai ao ponto de afirmar que todos os fenómenos nosológicos têm tanto de divino como de humano (*Hipp. Morb. sacr.* 1.10-18).

⁸ Cf. v. 1257. Neste verso é Agamémnon quem se refere a Ájax morto como uma sombra, mas as suas palavras são destituídas da lição de humanidade que as de Ulisses contêm.

⁹ Veja-se, sobretudo, a orientação dada aos estudos de R. Camerer, «Zu Sophokles *Aias*» *Gymnasium*, 60, 1953, 289-327 e M. Wigodsky, «The Salvation of Ajax», *Hermes*, 90, 1962, 149-158. Ambos os autores entendem que o dia de que fala Atena não é uma medida

e metaforiza aqui a loucura de Ájax, tornada paradigma da fragilidade e do ilusório do humano, aproximando a natureza daquele que vê com a daquilo que é visto — o Homem como um *eidolon*, uma sombra que vislumbra sombras. Assim o acto de visão adquire, aqui, uma peculiar dimensão existencial — é o ver que situa o Homem e lhe confere a possibilidade, limitada ou não, de «responder» à abertura de mundo como reconhecimento e situacionamento; é o ver teatral que leva Ulisses da mera observação — *σκοπῶν* (124) — à compreensão do que se deixa revelar no espectáculo — *δρῶ* (125) como ver hermenêutico.

A compreensão de Ulisses é reforçada pelas palavras finais de Atena, que verbalizam a dimensão efémera do Homem (131-132), ao mesmo tempo que prepara e anuncia o dia que vai nascer como decisivo na revelação do destino de Ájax como paradigma do humano.

Hemera é aqui simultaneamente «dia» como unidade de tempo, que irá como tal ser retomado mais tarde ao saber-se do tempo aprazado pela ira da deusa, mas também «dia» como tempo de iluminação e determinação reveladora de mundo e da natureza do ser-no-mundo do *Dasein* — assim o indica a função subjectiva de *ἡμέρα* e a função objectiva de *τὰνθρώπεια*. Neste último sentido opõe-se à «noite que acaba de morrer» (141), mas, ao mesmo tempo que se lhe opõe, completa e prolonga, através da revelação, o que no seio da noite ocorreu.

O dia que desponta dá à loucura de Ájax a dimensão pretendida pela deusa (67), isto é, fá-la aparecer à luz, torna-a visível aos olhos daqueles para quem Ájax aparecia como *aristos* dentro da dimensão tradicional da *arete* como visibilidade, evidência¹⁰. O que na face nocturna do dia amadureceu vem à luz nesse mesmo dia, tornando-se, assim, essa unidade temporal, o dia *lato sensu*, no meio de manifestação visível do mundo e do Homem como ser-no-mundo, no grande revelador do que dentro de si mesmo amadurece escondido.

As últimas palavras da deusa contêm, no entanto, sugerido, algo a que só a segunda parte da peça conferirá sentido mais visível — o dia restaura aquilo que destrói. O tom proverbial destes dois versos leva-nos, e levou alguns comentadores, a aproximá-los inconscientemente de um pensamento

de tempo fixa mas geral, que só mais tarde será determinada, precisada como o dia presente, pelo adivinho.

¹⁰ Sobre a relação entre *arete* e luz veja-se a obra de D. Bremer, *Licht und Dunkel*, pp. 124; 232; 245-276; 279; 282 sqq.; 303; 306; 312.

que é lugar-comum da lírica ¹¹: o da fragilidade do humano, cuja sorte num ápice se muda de ventura em desventura. É bem diverso, no entanto, o que a deusa profere, embora reconheça a onipotência do tempo — o dia abate e ergue *de novo* tudo o que é humano. Isto é, não passa de aparência a aparência de que tais palavras são a conclusão a tirar do caso de Ajax. A deusa anuncia, antes de mais, através delas, a destruição já evidente e algo que se lhe vai seguir e permanece ainda, para o espectador, desconhecido.

A destruição, como dissemos, consiste na substituição da *arete* pela evidência da loucura e do ridículo, pelo aparecimento à luz do que a noite engendrou e à noite pertence: *περίφαντος ἀνήρ/θανεῖται* (228-229). O adjetivo pode ter aqui, como comumente é interpretado, um valor adverbial — «é bem visível que esse homem vai morrer» — mas se o contexto ajuda a esta interpretação, certo é que a frase é, no entanto, ambígua, pois *periphantos* pode significar não só *manifestus* como *illustris* ¹² e, assim, por detrás da evidência da morte iminente de Ajax se esconde a evidência da *arete* de Ajax que morre. *Periphantos* ocorre, assim, em concordância com *pheriphane noson* (66).

O Párodo exprime a inquietação de um Coro de marinheiros estritamente dependente de Ajax, que se interroga, incerto, sobre os rumores acerca da loucura do filho de Télamon ¹³. O motivo da desonra trazida por tal notícia é introduzido já aqui (142-143), tal como o do insulto (153) e do riso que recaem sobre Ajax (198) ¹⁴. A palavra toma o primórdio na difa-

¹¹ É o caso de H. Frankel, *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, pp. 34-35. Cf. Sófocles, *OT*, 438. Flagrante é o caso de J. de Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, p. 80, que traduz assim o passo: «un jour suffit pour faire monter ou descendre...».

¹² LS, *s.u.* *περίφαντος*. Ellendt, na respectiva rubrica, dá os dois sentidos como ocorrentes nesta peça, respectivamente em 229 e 599. M. van der Valk, «On a Few Points of Attic Comedy and Tragedy», *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, Catania, 1972, vol. 2, p. 73, considera, no entanto, também ambígua a acepção do adjetivo em 599. Segundo o autor, Salamina é aqui, simultaneamente, preclara e visível a todos.

¹³ J. F. Davidson, «The Parodos of Sophocles' *Ajax*», *BICS*, 22, 1975, 165, mostra como esta ode, no seu conjunto, serve para sublinhar o contraste entre o herói, no respeito que antes merecera, e a sua actual posição perante o exército. R. W. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 7 vai mais longe e define a função do Coro em toda a peça com o seguinte objectivo: «to enhance the tragic pathos of the play by contrasting the past glory with the present ruin of their hero and expressing their loyalty and devotion to him in his alienation from his true self and from the fellowship of his equals». De facto, como nota este autor, a proximidade de Ajax quanto aos seus marinheiros realça ainda mais o isolamento do herói em relação aos seus iguais.

¹⁴ O motivo do riso nesta peça foi objecto do estudo de G. Grossmann, «Das Lachen des *Aias*», *MH*, 25, 1968, 65-85. Segundo o autor, este *Leitmotiv* permite diferenciar os caracteres no drama e torna-se exteriorização de *hybris*: Ulisses, a quem Atena diz ser bom

mação do herói (191, 198-199). Trata-se da primeira realização dos propósitos da deusa.

A incerteza do Coro leva-o a querer escudar-se na esperança de que a presença de Ajax calará o insulto — *ἐξαίφνης εἰ σὸ φανεῖης* (170) — «se apareceres de repente» — o que corresponde ainda ao passado de Ajax como *aristos*, cuja vista infunde o temor e o respeito ¹⁵.

A mudança de metro corresponde a um estado de agitação que definitivamente se apodera dos marinheiros e os leva a interrogarem-se sobre a origem de tamanho mal — seria Ártemis a causadora do desvairo? ou Ares ressentido, quem fez cair o herói nas *ἐννοχίους μαχαναῖς* «armadilhas nocturnas»? com esta expressão designa o Coro simultaneamente as circunstâncias e o acto que Ajax teria praticado. A antístrofe desenvolve a ideia da estrofe do seguinte modo: é que jamais Ajax cometeria tal acto levado pela sua razão (*φρενόθεν*); tudo indica, pois, que se trata de uma *theia nosos* (186).

Esta expressão, frequente para designar a loucura, de acordo com os conceitos do tempo, explicita, assim, *ἐννοχίους μαχαναῖς*, o que reaproxima o passo da cena de loucura nocturna do Prólogo, loucura que a deusa evidenciara também como *skotos* (85) que cobre o olhar de Ajax. O adjectivo «nocturno» pode, na língua grega, significar ‘que acontece de noite’ ou ‘que habita, que tem a natureza da noite’ e ambos os sentidos estão documentados no próprio Sófocles; embora no passo em questão aceitemos a interpretação geral — o primeiro dos sentidos —, não podemos deixar de reconhecer a ambiguidade do passo, onde o adjectivo recebe uma conotação que o Prólogo prepara ¹⁶.

O motivo da noite volta a tomar expressão com a entrada de Tecmessa ¹⁷. Na frase final da sua primeira intervenção ela verbaliza o paradoxo mortal da situação de Ajax — *ὁ δεινὸς μέγας ὀμοκρατῆς Αἴας ... κείται* — «o terrí-

rir dos inimigos, não ri; em contrapartida é Ajax, na sua loucura, e os Atridas, na sua impiedade, quem o faz.

¹⁵ Exemplo característico da admiração infundida pela figura do *aristos* é a *teichoscopia* de Helena (*II*. 3.177-242) onde, justamente, um dos heróis cujo aspecto de excelência guerreira sobressai é Ajax (225 sqq.).

¹⁶ Quanto ao segundo dos sentidos, encontramos-lo em *OC*, 1248 e 1558. O primeiro, para além do passo em questão, parece ser o de 1203 e 1211.

¹⁷ Temos, no entanto, de notar com J. F. Davidson, «The Parodos of Sophocles' *Ajax*», 166 sqq, que a intervenção coral, situada ao alvorecer, não traz consigo o contraste do elemento luminoso com a noite que finda, como acontece no Párodos de *Antígona*. A madrugada é aqui tempo de reflexão e perplexidade sobre o que na noite ocorreu e, como tal, dá azo a que, sem oposições, o motivo nocturno seja de novo introduzido por Tecmessa.

vel, o grande, o Ájax de força indómita ... jaz por terra» (205-207), deixando vincado o motivo da funesta doença de que o Coro suspeitava.

A noite torna-se, assim, um peso (209) para os marinheiros que procuram conhecer melhor o que ela esconde:

θανάτωι γὰρ ἴσον πάθος ἐκπέυσηι.
μανίαι γὰρ ἄλοὺς ἡμῖν ὁ κλεινὸς
νύκτερος Αἴας ἀπελωβήθη·

À morte se iguala o sofrimento que vais conhecer. Possuído pela loucura, o nosso nobre Ájax cobriu-se de opróbrio na noite.

Três momentos se associam aqui que, dando consistência à ambiguidade gradualmente esboçada, percorrem o drama e fundamentam a metáfora dramática, trazendo à linguagem a experiência trágica de Ájax — a morte, a loucura como morte, e a noite. Esses momentos ocupam o início de três versos consecutivos. *Nykteros* possui já um campo semântico que torna o adjetivo apto à ambiguidade esboçada, mas a força da intertextualidade redobra esse valor duplo da noite em que Ájax se desonra¹⁸. *Nykteros* tem, simultaneamente, valor de tempo e de modo. Não podemos falar de «trans-posição», mas de uma coexistência de sentidos que, de novo, se apresenta como aprofundamento e ressonância do Prólogo.

A noite representa, assim, o tempo da natureza, a que corresponde em Ájax o manifestar de uma loucura que é sentida, no texto e na tradição, como trevas; a consonância estabelecida entre o humano e o natural restaura na noite a sua dimensão primitiva de tempo natural e modo existencial onde o símbolo ainda não é possível, pois ambas as realidades se interpenetram sem que, entre sujeito e objecto, a fronteira possa ser definida¹⁹. E agora, no dia que desponta, a visibilidade, para os que o rodeiam, do *periphantos* enquanto *illustris*, transforma-se na visibilidade daquele que a morte ameaça (228-229). Esta dissonância entre Ájax como *aristos*, cuja visibilidade da *arete* foi destruída pela «doença» e cujo reconhecimento foi dilacerado pelo

¹⁸ J. F. Davidson, *op. cit.*, p. 166, nota o valor expressivo dado pela escolha preferencial do adjetivo sobre o advérbio *νύκτωρ* (cf. v. 47). A sua perspectiva nasce na sequência da observação anteriormente feita por Kamerbeek que salienta a posição do adjetivo entre *ὁ κλεινός* e *Αἴας* (*comm. ad* 217).

¹⁹ Sobre a impertinência da utilização de conceitos como «simbólica» ou mesmo, em certos casos, «metafórica» da luz (e das trevas) na literatura grega pré-metafísica, leia-se a introdução teórica feita por D. Bremer ao seu livro *Licht und Dunkel* pp. 10-17.

riso, e o dia como elemento mediador da visibilidade (-*phantos*) da *arete* ao mundo (*peri-*), dissonância introduzida pela primeira vez na existência de Ájax, é reconhecida e assumida por ele:

καὶ ποῖον ὄμμα πατρὶ δηλώσω φανεῖς
Τελαμῶνι; πῶς με τλήσεται ποτ' εἰσιδεῖν
γυμνὸν φανέντα, τῶν ἀριστείων ἄτερ...;

462-464

e que semblante hei-de eu mostrar ao aparecer diante de meu pai, Têlamon? E como suportará ver-me aparecer nu, privado das insígnias do meu valor?...

O dia revela, agora, não a visibilidade mas a não-visibilidade da *arete* de Ájax, o que é expresso por *γυμνὸν φανέντα*; o dia transforma-se, agora, ao manifestar os frutos da loucura noturna, na força destruidora da *arete* que existe em função da sua visibilidade e reconhecimento.

2. *A distorção da linguagem da luz e das trevas como expressão da individualidade trágica do herói.*

As primeiras palavras do filho de Têlamon denunciam já a consciência da sua nova situação, que experiencia como morte: *ἐγὼ δ' ἀπόλλυμαι* (343). O emprego da diátese médio-passiva poderá indicar uma morte que vem de fora, que atenta contra a sua forma de ser e que ele deseja ver também corporalmente executada (*ἀλλά με συνδάξον*, 361; *ὦ Ζεῦ ... τέλος θάνοιμι καὶ τόσος*, 391)²⁰. Esta atitude pressupõe a identificação de Ájax com a sua dimensão de detentor de *arete* como modo de aparecer e, conseqüentemente, de ser visto; o que implica que a ameaça da sua visibilidade se torne numa ameaça das relações com o mundo: assim se cavaria um fosso entre esse mundo e o herói, que se sente nele como aparição nula (464).

²⁰ Não se trata, assim, de consciência de que incorreu na ira dos Aqueus e que, com isso, obtém a condenação mortal por parte do exército, conforme opina R. Grütter, *Untersuchung zur Struktur des sophokleischen «Aias»*, p. 32, que não vê, em toda esta primeira fase de permanência do herói, pensamentos suicidas, mas apenas a consciência e desejo da morte iminente. Segundo este autor, só a partir de 430 Ájax formula e fundamenta a sua decisão. Em nosso entender, e pelo que até aqui havemos dito, a morte a que Ájax, já lúcido, alude é a trazida pela sua própria desonra. Vide D. Butaye, «L'idéal de l'*arete* dans les tragédies de Sophocle», *LEC*, 32, 1964, 340-341.

Ser-no-mundo aparece como mera negatividade; o viver enquanto ser visível, existir à luz, como destruição daquele que se identifica com a sua forma de aparecer agora destruída: por isso a primitiva consonância do herói com o seu mundo foi radicalmente anulada ²¹. Esse momento fundamental da experiência de negatividade de Ajax é expresso através de *οἰκήτορα* (396). Ele deseja, agora, tornar-se habitante do reino das trevas, uma vez que já o não pode ser do reino da luz. Ajax, enquanto viver, sentirá o modo como aparece definitivamente referenciado à noite da desonra em que a sua *arete* ficou impedida de manifestação.

ὦ
σκότος, ἐμὸν φάος,
ἔρεβος ᾧ φαεινότεατον ὡς ἐμοί,
ἔλεσθ' ἔλεσθ' ἐ μ' οἰκήτορα,
ἔλεσθ' ἐ μ'.

394-397

*Ai! escuridão, minha luz! trevas, que refulgentes sois para mim!
tomai-me, tomai-me como vosso habitante, tomai-me!*

O único modo de impedir a visibilidade de uma *arete* destruída, de que o riso é o sinal do modo de percepção pelo outro, consiste na renúncia radical a toda a visibilidade. Na opção pelas trevas absolutas, Ajax assume, como ser definitivamente mergulhado na noite, o que a noite lhe destruiu como modo de ser. Esta é a única possibilidade de se salvar no seu modo de aparecer: destruir a sua aparição, fugir à luz e recolher-se nas trevas, já que aquela deixou de valer como meio universal quando se perdeu a dinâmica fenomênica do valor de Ajax, substituído pela visibilidade da *nosos*.

Esta situação extrema e singular, diversa da de qualquer existência perdida na banalidade do quotidiano, fundamenta o isolamento da figura e torna-se palavra na expressão paradoxal de 394-395, onde a morte se oferece como a única possibilidade, como a abertura e liberdade, salvação da dimensão ontológica do ente ao tornar-se oculto ²². A possibilidade que é a morte,

²¹ O emprego do artigo definido em 364-365 denuncia a ironia amarga daquele que tem consciência da destruição da sua anterior imagem pública. Para empregos similarmente irônico-amargos, cf. *e.g.* *OT*, 385 e *El.* 300, 301.

²² R. Grütter, na sequência do pensamento do seu mestre H. Diller («Göttliches und menschliches Wissen bei Sophokles», *Kleine Schriften zur antiken Literatur*, München, 1971, pp. 255-271) desenvolve a tese da afinidade — realmente verificável, em nosso enten-

na sua peculiaridade e na exclusividade de cada *Dasein*, traduz-se em *trevas* que se oferecem não apenas como *luz*, mas como *minha luz* ²³, à experiência do herói, próxima do modernamente expresso por morte como *Jemeinigkeit* ²⁴.

Outrota o herói fora o *aristos-periphantos* em um passado onde a harmonia com o universo diurno reinava na sua existência. Agora Atena substitui essa referência harmoniosa pela consonância, no filho de Télamon, entre a noite «natural» e a noite existencial que a deusa instaura. E Ájax assume integralmente as trevas — a sua morte — como o seu novo mundo (398-400):

οὔτε γὰρ θεῶν γένος
οὔθ' ἀμερίων ἔτ' ἄξιος
βλέπειν τιν' εἰς ὄνησιν ἀνθρώπων.

«não sou digno de olhar para a estirpe dos deuses ou para qualquer dos mortais, em busca de um auxílio».

Dissipa-se o laço que o prende ao universo dos deuses e dos homens. O herói reconhece, simultaneamente, a permanência no dia e a fragilidade da dependência dele por parte dos mortais ²⁵.

der — das perspectivas antropológicas entre Heraclito e Sófocles. A consciência, por parte de Ájax, do seu destino paradoxal e da morte iminente como superação dos opostos toma expressão particular, segundo o autor, em 394-397 (*Untersuchungen zur Struktur des sophokleischen «Aias»*, pp. 32 sqq. *et passim*).

²³ W. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch*, pp. 65 sqq e 71-72 mostra a peculiaridade das invocações dos heróis sofoclianos a forças da natureza como projecção do *pathos* pessoal na relação particular e individualizante entre o herói e elas. Ájax é apontado como exemplo no seu modo único de viver a luz e as trevas, determinado pela dor.

²⁴ Para aprofundar esta perspectiva *vide* Heidegger, *Sein und Zeit*, 2. Abschnitt: «Dasein und Zeitlichkeit», Tübingen, 1979¹⁵, pp. 235 sqq., sobretudo p. 240. O neologismo *Jemeinigkeit*, da responsabilidade deste autor, é intraduzível. A perífrase «*proprietas* exclusiva de cada existência» foi o equivalente mais próximo que encontramos na tentativa de uma versão.

²⁵ Cf. Sófocles, *Ant.* 788-790, onde também *hemerios* aparece como sinónimo de *ephmeros*. A sintaxe do passo de *Ajax* acima citado permite dúvidas de interpretação: deveremos entender que *βλέπω* se encontra aqui a reger simples acusativo (*θεῶν γένος* e *τιν'...ἀνθρώπων*) e a preposição *εἰς* faz depender *ὄνασιν* exclusivamente dela própria, com valor final? ... Assim o parece entender P. Mazon na tradução do respectivo passo em Dain-Mazon: «Ni vers les dieux, ni vers les hommes je suis plus digne de tourner les yeux pour avoir une aide». O verbo pode, com efeito, ter, excepcionalmente, construção com simples acusativo na poesia (*vide*, Kühner — Gerth I § 410. 3. c.). Veja-se ainda, nesta mesma peça, v. 1042. L. Paquet, no entanto, que dedica o capítulo V, pp. 109-133, da sua obra

A mudança de metro corresponde ao começo do aprofundamento daquilo que Ájax exprime primeiro pateticamente. A *rhexis* de 430-480 representa justamente a fundamentação da decisão do suicídio, fundamentação essa já sugerida anteriormente e que culmina agora com os princípios postos em alternativa:

ἀλλ' ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι
τὸν εὐγενῆ χροί.

479-480

ou nobremente viver ou nobremente morrer — este é o imperativo de um homem bem-nascido.

Nós sabemos, no entanto, que apenas o segundo se tornou viável.

A evidência da não visibilidade da *arete* é rememorada agora em função do regresso à presença paterna, isto é, do confronto com a raiz da *arete* de Ájax — o pai como representante de uma *physis* (472) que exige manifestação através do filho (463-465). Ájax já não pode mostrar activamente (462) a evidência da sua *physis*. Apenas na morte ele se lhe poderá manter fiel (479-480).

A permanência em vida representa, assim, o tempo vazio, a negatividade de uma soma de dias entre a morte ontológica e a morte biológica.

3. *O tempo, jogo de luz e trevas, como fundamento da transitoriedade e a temporalidade do Dasein com fundamento da experiência trágica.*

Tal decisão, intrínseca ao seu *ethos* e fundamentada na aguda peculiaridade da sua experiência de *Dasein*, não pode, pois, ser facilmente alterada,

Platon. *La méditation du regard*, ao estudo da construção βλέπειν εἰς critica esta interpretação e pronuncia-se por aquela que se apresenta sintacticamente como a normal e mais viável (p. 113), também aceite por Kamerbeek *comm. ad* 398-400: «the most plausible construction runs: οὔτε γὰρ <εἰς> θεῶν γένος οὔτε εἰς ὄνασιν τινα ἀμερίων ἀνθρώπων βλέπειν ἔτι ἄξιός <εἶμι>... (cf. e.g. *Ant.* 367; 1176)». Entendemos, de facto, tratar-se de um caso de *detractio* por omissão (cf. Kühner-Gerth II, §597. q). Constata L. Paquet, *op. cit.* p. 112, que a utilização desta construção do verbo começa a tornar-se frequente em Sófocles, com um sentido determinado, verificável em *Ant.* 922-923 (cf. *Ai.* 514; *El.* 958-959): «il ne s'agit évidemment pas de tourner simplement les yeux vers quelqu'un, au sens physique ou matériel, mais bien de se tourner vers quelqu'un, singulièrement quelqu'un dont on peut attendre une aide, un bienfait...».

antes convida a uma meditação mais profunda sobre a natureza da sua relação com o mundo e a mundaneidade ameaçada do seu *Dasein*. Assim entendemos a *rhesis* que constitui o Episódio II (646-692), conhecida na bibliografia da especialidade por *Trugrede* ²⁶. O facto de constituir, por si só, um episódio enquadrado por duas odes corais de teor diverso ²⁷ indica, na própria disposição formal, a importância decisiva que assume na compreensão do drama, onde representa o momento fundamental em que a mundaneidade do *Dasein* de Ájax transparece na sua referência à morte.

O tema da primeira das odes é a doença que se interpõe entre a partida de Ájax da *periphantos* Salamina, sua origem, e o tempo presente em que a natureza de Ájax se apresenta deslustrada (636-640), de tal modo que o suicídio se oferece como solução única ²⁸. A oposição, feita em termos temporais (*πρὶν/νῦν*, 613-615), prepara a *rhesis* de Ájax, ao salientar a mudança no seu destino. *Chronos* fora antes introduzido como a dimensão da espera imensa em que os marinheiros se consomem ²⁹.

²⁶ Excluimos, pois, à partida, a corrente de opinião representada por C. M. Bowra. *Sophoclean Tragedy*, pp. 43 sqq. que defende a desistência sincera de Ájax perante o suicídio. Assim, o autor vê-se forçado a justificar o propósito final de autodestruição como consequência da acção de novos factores não racionais no comportamento do herói, ocasionados pela ira da deusa, anunciada por Calcas para esse dia. Para além das sérias reservas já postas a tal objectivo dramático do oráculo, parece-nos ser hoje dado adquirido da investigação sofocliana que a chamada *Trugrede* encerra elementos profundamente ambíguos e irónicos. Saliente-se neste âmbito o papel fundamental do estudo da peça feito por K. Reinhardt, *Sophokles*, pp. 18-41, ou, a título de exemplo, a seriação de ambiguidades feita por J. Ferguson, «Ambiguity in *Ajax*», *Dioniso*, 44, 1970, 12-29.

²⁷ Vide H. Goldbrunner, *Studien zur sophokleischen Rhesis*, pp. 9-11.

²⁸ R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, p. 38, observa justamente que os dois temas fundamentais da ode são a doença e o tempo, mediante os quais o Homem e a natureza se separam. A primeira estrofe apresenta, assim, Salamina, sempre visível e inquebrantável na sua glória, em oposição ao Homem cujo destino último é a invisibilidade no Hades: «there could be no finer symbol of the permanence of nature and the impermanence of man» (*op. cit.* p. 33). Como nota R. W. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 25, o tom intenso de emotividade com que o Coro evoca o sofrimento dos pais de Ájax converte o canto num verdadeiro treno pela morte do herói.

²⁹ Vide R. Camerer, «Zu Sophokles' *Aias*», *Gymn.* 60, 1953, 301-302. Quanto à expressão do desgaste no tempo (604-605), cf. *Tr.* 109-111, o que nos leva a preferir também a emenda paleograficamente sem problemas, proposta por Bergk (*εὐνόμαι*) e aceite por Colonna, Dain, Dawe, de Romilly, Jebb, Kamerbeek e Pearson. Stanford edita 601-604 (*ἰδαία ... εὐνόμαι*) *inter cruces*. A aceitar tal emenda, terá também que ser aceite a lição *.μίμων*. Quanto ao dativo locativo que acompanha *μίμων ... εὐνόμαι* — *λειμωνία ποία* — não vemos motivo para alterar a tradição dos códices e adoptar a emenda de Lobeck (*λειμόνι? ἔτανυλα*), aceite por Colonna, Dain, de Romilly e Jebb.

A perspectiva do Coro é, no entanto, a perspectiva do homem vulgar, a incarnação da opinião pública sobre Ajax e sobre o seu suicídio como uma solução de fuga ³⁰. Ao acentuar a queda de Ajax, a intervenção coral acentua também, no entanto, a distância entre Ajax e mesmo aqueles que lhe são fiéis.

Os últimos versos distanciam-no da sua própria genealogia, primeiro pelo declínio da *physis* (636-640), depois pela catástrofe única e exclusiva que o atinge (644) e que individualiza a sua existência e a separa da dos Eácidas (644-645). *Αἰὼν Αἰακιδᾶν* representa o momento em que a existência individual, no seu todo, é verbalizada ³¹. É a globalidade da vida dos Eácidas

³⁰ Dentro da caracterização do Coro se pode explicar o que J. F. O' Connor, *op. cit.* pp. 79 sqq. salienta, embora pareça tirar conclusões erradas: o Coro não considera Ajax submetido ao tipo de loucura que o afectou de noite, mas fala dele ainda como *δυσθεράπευτος* «difícil de cuidar» (609), *θείαι μανίαι ξύναυλος* «preso de uma loucura divina» (611). Não entendemos este comentário dos marinheiros como prova de qualquer resquício de insanidade no herói, mas como expressão natural da mentalidade do homem comum: mesmo o louco já curado é visto com suspeição e nos seus actos, por normais que sejam, se busca um indício da loucura passada.

³¹ A expressão não representa, ao contrário do que vem referido em LS, *s.u.* *αἰὼν* «periphr. for Aeacidae». Dawe extirpa, com razão, do seu aparato crítico as emendas de Reiske e Dobree, que Pearson menciona. A oposição consciente *aion* / *chronos*, no fim do estásimo e começo da *rhesis* de Ajax, assenta na diversificação semântica destes dois termos. Aqui ressalta em *aion* o seu valor de tempo humano no sentido de tempo que abarca a globalidade de uma existência com todo o seu conteúdo de alegrias e tristezas, de honra e glória, pelo qual ela pode ser definida (C. Lackeit, *Aion. Zeit und Ewigkeit in Sprache und Religion der Griechen*, p. 16), diferenciado do grande processo temporal que é *chronos*, no seio do qual a natureza se altera ciclicamente e onde decorrem os *aiones* de todos os mortais. A vocação semântica de *aion* para se tornar posteriormente sinónimo de eternidade vê-a A. J. Festugière, «Le sens philosophique du mot AION», *PP*, 4, 1949, 172-189, no facto de os filósofos que especularam sobre Céu e Mundo terem utilizado a palavra para designar o tempo de vida destes, que é eterno (*id. ibid.* p. 108, a propósito de Platão, *Timeu* e Aristóteles, *De Cael.* 1.9.279a. 22-30). Permitimo-nos discordar da opinião de U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Herakles*, vol. 3, pp. 154-155, segundo a qual a oposição de *chronos/aion* corresponde à de tempo absoluto/tempo relativo. Para a história do conceito, vide E. Degani, *Αἰὼν da Omero ad Aristotele*. Mostra o autor (cap. I e II) como o seu valor de 'tempo de vida', determinante no futuro semântico do termo, já está presente em *Od.* 5.152 e 160, 18.204, a par do de 'força vital', que considera ser o valor original da palavra (e.g. *Il.* 5.685, 16.453; *Od.* 7.224, 9.523).

Aion não é, no entanto, em Homero, sinónimo da *psyche* cuja sobrevivência no Hades está já documentada nos versos inaugurais da *Iliada* (1.3) (vide J. Classen, *rec. ad Degani, Gnomon*, 1962a, 366-370), mas designa a força vital, que anima o homem durante um determinado tempo — o da sua existência — e depois o abandona, sem que, em relação a ele, guarde qualquer espécie de vínculo. Diferentemente acontece com *psyche*, como se

como tempo de existência e forma e sentido dessa existência realizada e «per-feita» que o Coro opõe à existência de Ajax como forma diversa e única de estar no mundo, porque estranha ao modo de *Dasein* dos seus.

Essa dimensão existencial ressalta por contraste com o tempo nomeado por Ajax no começo da *rhesis*, um tempo conglomerador que tudo abraça. Significativamente é este carácter omnienvolvente que, antes de tudo, o herói exprime — *hapanta* — que, simultaneamente, torna o espectador particularmente atento às consequências individuais da acção geral do tempo, isto é, à dimensão individual do tempo, particularmente na existência de Ajax.

Poderemos tomar tal processo dramático como um dos elementos preparadores da captação dos dois planos da *Trugrede* e da ironia que os entrelaça?...

A segunda das odes é um cântico de júbilo a preceder imediatamente o reconhecimento do engano, à maneira sofocliana. O Coro rejubila com o que entendeu ser mudança e nova decisão nas palavras de Ajax (717) como fruto da acção de um tempo que tudo aplaina e que suaviza, assim, a irredutibilidade do herói. Deste modo interpreta o Coro, dentro de um espírito de sabedoria popular, a formulação da lei do tempo feita por Ajax, a partir da qual todo o discurso se desenvolve. O passo (714-716) é nítida evocação de 646-648, mas exprime, conforme veremos ³², uma consciência de tempo

sabe. *Aion* e *psyche* podem aparecer associados (*Il.* 16. 453; *Od.* 9. 523), como forças complementares.

Os vários aspectos de que se reveste a experiência de tempo em Píndaro, nomeadamente as cambiantes semânticas de *chronos* e de *aion* e a relação entre um e outro termo, constituem o objecto de estudo do nosso artigo 'Sobre o tempo em Píndaro' integrado na Miscelânea de Estudos em honra do Professor Doutor Américo da Costa Ramalho, a ser publicada pelo Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Coimbra 1992.

A força que anima o tempo em Ésquilo como *panteles chronos*, *Cho.* 965, e os aspectos inovadores da perspectiva sobre o tempo neste dramaturgo, em comparação com o pensamento de Sólon, levaram-nos à elaboração do trabalho 'Sólon e Ésquilo: duas concepções de tempo afins', *Humanitas*, 41-42, 1990, 51-64.

O sentido mais usual de *aion* em Sófocles é o de 'tempo global da vida humana com o seu conteúdo'. Cf. *Ant.* 582; *Trach.* 2; *El.* 1085; *Ph.* 1348; *OC* 1736, para além de *Ai.* 645 (a que Ellendt, no entanto, dá como correspondente 'uitae sortem'. Cf. Jebb, *comm. ad loc.* 'life-destiny'). *Aion* em *Trach.* 34 corresponde a '*moira*'. Para *El.* 1024 dá Ellendt a correspondência '*in perpetuum*'.

Sobre uma sensibilidade ao poder de *chronos* diversificada daquela que Sófocles sugere nos vv. 646 sqq. do *Ajax* e subjacente a certo tipo de personificações do tempo neste tragediógrafo, vejam-se as páginas introdutórias a este capítulo (15-18).

³² O verso 714 suscita controvérsia sob o ponto de vista da crítica textual, dado que tanto os códices como a Suda registam a lição *μαραινει τε και φλέγει*, que não apre-

diversa da de Ajax. O tempo é apodado de *megas*, e não de *makros*: é visto não na sua extensão, mas de modo teomórfico. É essencialmente o poder de dissolução que o Coro lhe atribui e nele vê — o tempo que cauteriza e que supõe, no Homem, a resignada sabedoria de a ele sujeitar a sua acção, o seu comportamento e a sua pessoa. E isto com a mesma passividade abdicada com que a sabedoria popular aceita o envelhecimento e a morte: como uma lei onde, de qualquer modo, a individualidade se esbate. Nada de grande e de arrojado cabe nesta perspectiva. Como nota Th. Rosenmeyer ³³, é justamente nas experiências diversas de tempo que Ajax se diversifica do homem perdido no quotidiano — o Coro e Tecmessa.

Que o sentido profundo das palavras de Ajax, cujo discurso se desenvolve a partir da sua expressão da experiência de tempo, não corresponde àquilo que o Coro compreendeu, tornar-se-á claro para Tecmessa no momento em que toma conhecimento do oráculo de Calcas (807) ³⁴.

senta em 701 suporte métrico nem é aceite por Estobeu. Stanford (*comm. ad 714*) prefere a versão dos manuscritos, tal como o fez Hermann, contornando de forma engenhosa mas, quanto a nós, pouco convincente, o problema da falta de correspondência métrica entre 701 e 714 com a suposição de uma lacuna em 701 que Estobeu não menciona e de que nem sequer os códices mostram vestígio. A mesma leitura do passo é feita, embora com reservas, por Kamerbeek, citado por Stanford, e por J. de Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, p. 90. Segundo aquele comentador, «the words are a triumphant confirmation of the openig words of Ajax at 646 and φλέγει is an echo of φλέγειν 673», em que se põe em contraste, na acção do tempo, o efeito destruidor de μαράννει com o de iluminar, dado por φλέγει.

Quanto a nós, têm razão os editores que seguem a emenda de Estobeu (Colonna, Dain-Maizon, Dawe, Jebb e Pearson). A efectiva relação entre o passo e 646-647 pode ter levado o punho de um escoliasta a completar o pensamento do texto acrescentando à margem *τε και φλέγει* que a distracção do copista integraria mais tarde no corpo da estrofe. Outra explicação para a origem da corruptela é dada por Jebb, *comm. ad loc.* Compare-se com este passo *El. 179*. Comum é também a animização feita pelos Coros de ambas as tragédias e adequada ao seu tom reflexivo de personagens que aderem ao protagonista, mas cujo modo de compreensão é diverso, marcado pelo seu próprio estatuto social inferior. Por isso também supomos que para o verso 714 é de preferir, como o fizeram todas as edições por nós consultadas, μέγας e não μακρός. Esta última lição pode representar mais uma contaminação provocada pelo verso 646, neste caso mais antiga que a primeira referida, já que ocorre no manuscrito D. Quanto a Píndaro como o primeiro autor documentado que possivelmente personificou o tempo, vide L. R. Farnell, *The Works of Pindar. Critical Commentary, comm. ad O. 2.17*.

³³ *The Masks of Tragedy*, p. 159.

³⁴ Lobeck, *apud* Kamerbeek *comm. ad 807*, verifica a dupla possibilidade de interpretação desta construção: τῆς γνώμης αὐτοῦ ἀμαρτοῦσα — «sem compreender o seu pensamento» ou αὐτοῦ ἐκείνου ἀποσφαλεῖσα — «enganada por ele».

A luz que o Coro canta como luz de salvação (708-709) é a luz do dia da ira de Atena e do deslustre de Ajax, a luz de um quotidiano onde o herói sabe não ter lugar; corresponde, no entanto, dentro de uma compreensão diversa que o campo metafórico abre, e escapa ao «sentido objectivo» das palavras do Coro, àquela outra luz, enquanto portadora de salvação, que Ajax vê na salvação que se lhe abre como única possibilidade — o *skotos* final e integral da morte. No *kommos* em que a antístrofe de 925-936 se integra, retoma de novo o tema do tempo, já então compreendido a uma nova luz. À rigidez de Ajax só poderia, no tempo, caber uma *moira* como esta. É o tempo, no seu poder, que está na origem dessa *moira* ao ter gerado a disputa sobre as armas.

O discurso de Ajax (646-692) nasce, assim, de um momento de reflexão sobre a experiência, antes emocionalmente expressa, da destruição de um sentido possível para a sua existência; representa, deste modo, a expressão dessa experiência já compreendida e a fundamentação da sua *praxis*, que outra não é senão o fazer coincidir a morte *de facto* com a morte da mundaneidade do seu *Dasein* enquanto modo de aparecer.

A ambiguidade do discurso é magistralmente interpretada por K. Reinhardt³⁵. A aparência que nega, mas sugere, de algum modo, o verdadeiro projecto de Ajax, e a verdade que permanece latente e transforma, contudo, a aparência numa forma peculiar da sua aparição, estruturam-se numa metáfora viva que Ajax assume e «re-presenta». É o mundo do homem comum, em que a transitoriedade é experienciada como uma das dimensões de um tempo englobante da natureza e do Homem, que se temporaliza através do ritmo³⁶ — *kyklos* (672). Essa transitoriedade esbate, no Homem, qualquer resistência (714-718) e convida-o a irmanar-se e obedecer (670) às leis da natureza³⁷. É nesse mundo que Ajax *parece* integrar-se; e, no entanto, através dessa aparência de integração, distancia-se o herói para uma recusa radical do quotidiano e deixa ao homem comum a aparência das suas palavras e a verdade profunda do seu isolamento³⁸. Tal isolamento apenas é captável pelo espectador, o que realça ainda mais uma experiência profunda e peculiar de individualidade na ameaça que o tempo, na sua temporalização, representa para o Homem.

³⁵ *Sophokles*, cap. I.

³⁶ Parece ser de Arquíloco, frg. 128 West, 4-7, a primeira ocorrência da noção de ritmo alternante a reger o curso da existência humana.

³⁷ Cf. 371, conselho dado pelo Coro.

³⁸ K. Reinhardt, *Sophokles*, p. 35: «Die wahre Ausgeschlossenheit beginnt erst mit dem Schein der Partizipation.»

Creemos ser esta a razão da ambiguidade da *Trugrede* — o tornar-se imagem de um mundo e de uma realidade vivida por Ájax de uma forma particular que, a partir do momento em que a sua relação inicial com esse mundo e a sua vocação para nele estar se quebrou, perdeu o seu sentido original e tomou um outro, único e incompreensível, que reside na destruição do primeiro através da sua inversão radical: a luz que se oferece como trevas ao *Dasein* excepcional de Ájax e as trevas que se lhe abrem como a sua luz individual a que passou a estar vocacionado.

Tal inversão anula para o *Dasein* a possibilidade da linguagem como mediação com o outro. Ájax assume-o, assume o seu isolamento através do recurso à palavra ambígua, simultaneamente enganadora e verdadeira. Deixa que aqueles que na realidade dramática o ouvem permaneçam na superfície da aparência enganadora — e, assim, sob o ponto de vista da técnica dramática, seja possível a Ájax cumprir os seus planos de suicídio sem que alguém tente impedi-lo³⁹; mas, por outro lado, não permite que as

³⁹ Para uma história da compreensão da *Trugrede*, vide R. Grütter, *op. cit.*, pp. 7-20. A interpretação de K. Reinhardt, determinante para grande parte dos estudiosos de Sófocles e para nós mesmo, cuja influência é visível ainda em D. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, 158 sqq. é rejeitada por P. T. Stevens, no artigo «Ajax in the Trugrede», *CQ*, 36, 1986, 327-336. Reconhecemos também a oportunidade das páginas dedicadas por O. Taplin a este passo no seu livro *Greek Tragedy in Action*, pp. 127-131. Taplin entende que Ájax perspectiva agora a sua morte de modo diferente, a partir da sua visão do tempo, sem ponderar o efeito do discurso sobre quem o ouve. A nossa discordância com o autor daquele artigo diz respeito ao seu ponto de partida (*op. cit.* p. 328): que, apesar de não haver vocativo algum a iniciar o discurso e Ájax se referir a Tecmessa na terceira pessoa, as suas palavras não podem ter o carácter de um reflexão irónica em voz alta sobre o seu fim e o seu destino. Mas constatamos no decorrer da peça a marcada tendência monológica de um herói profundamente isolado: assim o pensam também K. von Fritz, *Antike und moderne Tragödie*, p. 242 sq. e D. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, pp. 155 sqq. entre outros. Que esta *rhesis* tem em conta, pelo menos, a presença do público a quem parece ser em parte dirigida, segundo afirma Stevens no seu trabalho, parece-nos explicação pouco satisfatória e sem paralelo conhecido na tragédia. Citamos K. von Fritz, *ibid.* p. 244, que em concordância explícita com W. Schadewaldt assim define o carácter do discurso: «Die Rede des Aias ist weder eine reine Täuschungsrede, d.h. bewusste und gewollte Lüge, noch ist es, wie Welcker meinte, einfach Zufall, wenn Aias, der von sich die Wahrheit spricht, seine Zuhörer täuscht. Die Rede ist vielmehr ein *logos eschematismenos*: was Aias sagt, ist wirklich wahr und doch von vornherein auf Täuschung angelegt. Wahr ist die Stimmung und Erkenntnis, die aus der Dinge, die in ihr zum Ausdruck kommt. Täuschen soll sie über die konkrete Folgerung, die Aias daraus für sein zukünftiges Handeln zieht; und diese Täuschung wird erreicht.» Com efeito, esta perspectiva ganha profundidade se tivermos em conta a distinção feita por W. Schadewaldt entre o *ethos* das figuras trágicas sofoclianas e a moderna e inadequada concepção de carácter, ligado aquele, na situação dramática, a uma profunda experiência

palavras velem por completo a verdade e se transformem em mentira que conferiria à linguagem o papel de puro artifício. O herói faz com que os seus desígnios se tornem palavra para, por assim dizer, tornar mais nítido o seu isolamento através de uma expressão incompreendida. Deixa que a verdade afloie na aparência sem permitir, no entanto, que ela aflore para o Coro e para Tecmessa. Deste modo a *Trugrede* é, simultaneamente, monólogo da verdade. E, deste modo, o herói traz à linguagem a sua experiência de tempo e finitude e o seu projecto de assumir *ad extremum* para poder *aparecer*, por fim, na morte a que recolhe, como definitivamente intangível à lei da corrosão do tempo.

A permanência do Coro e de Tecmessa no reino da aparência é possível pela determinação do seu próprio carácter de personagens comuns — susceptíveis de *pathos*, é certo, no caso de Tecmessa, mas sem as dimensões trágicas que permitam uma experiência limite e, através dela, a descoberta de uma individualidade aguda, renitente à integração num tempo da natureza conglutinante e anti-individual.

O discurso articula-se de modo progressivo, partindo da síntese da experiência e meditação de Ájax, formulada como princípio nos dois primeiros versos, de que se seguem as consequências gerais imediatas (648-649), apresentadas como fundamento da acção de Ájax (650-683). Este primeiro trecho corresponde, no sentido profundo que encerra, à atitude monológica de Ájax. A parte final é essencialmente dirigida aos que o ouvem, com o carácter de disposições práticas (684-692).

O distanciamento das personagens, situadas num plano de aparência, por oposição a Ájax, parte, pois, da interpretação dos dois primeiros versos; isto é, a experiência, compreensão e modo de estar no tempo diversifica,

de *pathos* («Sophokles, *Aias und Antigone*», *Neue Wege zur Antike*, 8, 1929, 61-117 e *Sophokles und das Leid*). Por outro lado, negar o carácter reflexivo da intervenção de Ájax com o argumento de que ele recorre aqui apenas ao emprego de expressões proverbiais (Stevens, *op. cit.* p. 330) não tem em conta que é fundamentalmente o contexto dramático e do próprio discurso que lhe confere profundidade. W. B. Stanford, «Light and Darkness in Sophocles *Ajax*» *GRBS*, 19, 1978, 193, refere-se a esta *rhesis* pura e simplesmente com a designação de monólogo e comenta com estas palavras os seus primeiros versos: «Ajax has achieved a philosophy of life that makes his present condition understandable and even, for a while, endurable. He now sees that Time, which recently brought him darkness and madness and disaster, has now brought him illumination and, in a sense, salvation». Entre os estudos mais recentes que defendam o carácter de engano propositado da *Trugrede* saliente-se G. H. Gellie, *Sophocles. A Reading*, pp. 3-28 e J. Moore, «The Dissembling Speech of Ajax», *YCIS*, 25, 1977, 7-66.

cria distância entre a personagem trágica e as outras. Estas permanecem no nível em que a lei do tempo requer consequências universais; o herói recua para o plano em que a lei do tempo distorceu as suas relações com o mundo e o seu modo de nele estar (cf. 394-395). Daí lhe advém, na *Jemelnigkeit* com que Ajax experiencia agora mundo, a experiência trágica, radicada na individualidade profunda e mortalmente sentida.

Que Ajax não pode referir-se apenas ao tempo da catástrofe, indica-o *μακρός*. É o tempo na sua extensão, na sua globalidade, que o herói considera, o tempo englobante, não como criador ou destruição, mas, antes, como horizonte de todas as possibilidades, força que revela (*φύει*)⁴⁰ todo o oculto (*ἄδηλα*) e oculta (*κρύπτεται*) aquilo que revela (*φανέντα*), o seio donde brota toda a aparição como vir à luz e que, simultaneamente, possibilitando aos *ἄδηλα* tornarem-se *φανέντα*, torna estes, enquanto tais, votados à transitoriedade, relativizando-os. Todo o invisível tende a manifestar-se na visibilidade, todo o fenómeno a perder consistência, de tal modo que o «não-fenómeno» possui o carácter de «ainda-não-fenómeno», isto é, tem já o estigma do vir à luz com que o tempo o marca, e todo o fenómeno é experienciado como «ainda-fenómeno», isto é, a sua temporalização está estigmatizada pela face não iluminada de todos os possíveis. Tal não pode ser senão a marca da temporalidade que transcende toda a diferenciação «real» de luz e trevas para se situar no plano originário da unificação ténebro-luminosa, e constituir o tempo em sua diferenciação e a temporalização em sua diferença⁴¹. Todo o fenómeno temporal vem, assim, marcado por essa

⁴⁰ Não aceitamos a proposta de Estobeu — que, de resto, as edições por nós consultadas também não aceitam (cf. Kamerbeek no seu comentário a 647). O poeta pretende, de resto, estabelecer nitidamente através de uma construção quiástica (Kamerbeek, *comm. ad loc.*) o contraste entre *ἄδηλα* e *φανέντα* e, paralelamente, entre a média *κρύπτεται* — «hides in its own bosom» (Jebb, *comm. ad 646 sq.*) — e um outro verbo que, necessariamente, possua um significado oposto: será *φύει* e não *ποιεῖ*. Kamerbeek (*comm. ad 646 sq.*) tradu-lo por «brings to light what is hidden», vendo neste «trazer à luz» semelhança com a força que faz crescer as plantas e as leva a brotar da terra, tornando-as visíveis (cf. Stanford, *comm. ad 646-648*: «brings into growth»). O sedutor parentesco que a hermenêutica de influência heideggeriana pretende encontrar entre as raízes, **bhū-* e **bha-*, respectivamente de *φύω* e *φαίνω*, não apresenta consistência filológica e não é aceite por qualquer dos dicionários etimológicos por nós consultados. No entanto, e é aí que os dois verbos se aproximam, o processo designado por *φύω* implica a capacidade de manifestação e o trazer à visibilidade de algo cuja marca identificadora é a identidade com a instância sujeito de *φύω*.

⁴¹ Traduzimos por temporalidade o alemão *Zeitlichkeit* e *Zeitigung* por temporalização (cf. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, §§65-71. Vide também R. Schaeffler, *Die Struktur der Geschichtszeit*, Frankfurt 1963, pp. 365-380 e 529-556.

dupla face de luz e trevas, que fundamenta e possibilita a experiência individual de Ajax em relação à sua morte como a luz que se lhe oferece e hipervaloriza, na experiência de mundaneidade, para si, o aspecto tenebroso na *arete* reduzida a *ἀδηλον*.

A inconsistência de todos os *phainomena* enquanto tais evoca as palavras de Ulisses no Prólogo, de que o ser humano é, na sua essência, um *eidolon*, de tal arte que o seu modo de aparecer e se manifestar é tão ilusório como o seu poder de reconhecer e se reconhecer, e desta transitoriedade absoluta é impossível esperar algo certo. O futuro é a dimensão desconhecida do tempo onde todas as possibilidades cabem, o lugar do novo e da ameaça (648).

Seja 647 vestígio, na forma, da descrição de movimentos astrais⁴² ou da vida vegetal, o tempo que Ajax considera aqui não é o da natureza, rítmico, ordenado, previsível, onde o Homem se integra, também, sem consciência nem experiência de oposição a esse ritmo natural, através da sua dimensão de indivíduo⁴³; é antes um tempo que transcende natureza e Homem e ambos envolve, opondo-os. Se naquele «nada há que se não possa esperar» (672) nada tem ele a ver com o tempo cíclico que governa a natureza. Por outro lado, as últimas palavras do Coro (644-645) criam o contexto próprio para que a atenção se concentre essencialmente sobre a existência de Ajax, distanciada da dos outros Eácidas através de um termo semanticamente aparentado com *chronos* — *αἰών* — na acepção de «vida» como a globabilidade do *Dasein* na sua extensão temporal e modo de ser.

Chronos, inevitavelmente, é entendido na sua relação com o *αἰών* de Ajax; e a sua acção, essencialmente sentida como acção sobre o humano. O que o tempo vela e descobre é, fundamentalmente, o *mundo* em que o *Dasein* se situa e, no caso da experiência trágica de Ajax, em que o *Dasein*, na transitoriedade radical do 'Da-' se sente ameaçado como 'sein'. Essa transitoriedade radical que afecta o mundo e marca todo o aparecimento, todo o *phainomenon*, com o seu contraponto de trevas torna impossível todo

⁴² J. de Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, pp. 80-83, parece entender que a súbita mudança nos destinos humanos no tempo não é encarada como um processo de realização do divino ou da justiça, mas sobretudo como transitoriedade do humano, alterabilidade, à imagem da alternância da noite e do dia.

⁴³ M. C. Fialho, «Algumas considerações sobre o Homem trágico», *Biblos*, 53, 1977, 375-376. Cf. M. Müller, *Expérience et histoire*, Louvain, 1959 e R. Schaeffler, *Einführung in die Geschichtsphilosophie*, Darmstadt, 1980, pp. 20-25 («Die Strukturdifferenz von Natur und Geschichte und das Problem des anthropologischen Dualismus»).

o projecto, toda a permanência, todo o compromisso, pois tudo *é* e *não é*, tudo o que aparece como sendo será revelado como aparência de algo que não houvera transparecido e que, uma vez aparecendo como novo, tenderá, também, a revelar-se como aparência. Se o tempo permite o fenómeno, determina, por outro lado, o 'como' do fenómeno, delimitando-o, dividindo-o.

Κοῦκ ἔστ' ἄελπτον οὐδέν (672) — que acima traduzimos — evoca o frg 122 West de Arquíloco onde os *adynata* são o que há a esperar, na natureza, depois de a ordem natural se ter quebrado. A natureza permanece, para Ájax, imperturbável (670-675); o humano sentido como fora de qualquer norma, a não ser a de que tudo muda e a relação do Homem ao mundo é constantemente ameaçada (no caso de Ájax tornada impossível), porque o mundo nada mais é que lugar da aparência.

Como ser-no-mundo o Homem está marcado pelo traço da temporalidade: *ἄδηλα* e *φανέρτα* que vem à luz e se vela. A noite da loucura de Ájax, o *skotos* com que Atena velou os seus olhos, desvaneceram-se na sua dimensão material e natural; a noite na dimensão existencial e o *skotos* marcante que faz do Homem um *eidolon* permanecem na luz do dia e revelam-se, aparecem desde o momento em que Atena quis que se tornassem manifestos. Quebrada a harmonia original com a natureza através da inversão da relação de consonância do homem com a luz e as trevas, aí, onde a experiência trágica tem raízes, fica aberto um hiato entre Homem e mundo que lhe permite experienciar a sua individualidade através de uma situação limite.

«O dia abate e ergue *de novo* o que é humano», são as derradeiras palavras de Atena. O advérbio *πάλιν* deixa entreaberta a possibilidade de reconciliação com o ritmo da natureza e a luz do dia. Ájax não fala de reconciliação trazida pelo tempo, mas sente-o como imanente a toda a perecibilidade, como ameaça e não como possibilidade de reintegração. Só com a noite Ájax se pode conciliar, justamente no ponto em que a harmonia foi quebrada, e regressar à noite como única forma de existência que lhe ficou aberta na experiência de morte. Por isso as trevas são para ele a forma pessoal, individual de luz: é na noite que Ájax se salva (660).

É essa perecibilidade que Ájax assume e que o leva a exclamar, num primeiro momento, «ó trevas, minha luz». É que o seu *ethos* exclui a possibilidade entreaberta pelo *πάλιν* de Atena. A experiência de morte como aquilo que lhe pertence exclusiva e pessoalmente em um dia — neste dia — é feita no horizonte de um tempo fonte de todas as possibilidades, isto é, num tempo de liberdade suprema onde se radica o aparecer de novas formas

de mundo, sentido o novo como destruição, que não dá, por isso, azo à «re-conversão» rítmica ⁴⁴.

Podemos afirmar que a experiência trágica de Ajax pressupõe uma experiência de tempo onde se esboça algo afim do que modernamente se denomina como experiência histórica, que pressupõe uma consciência de individualização humana em confronto com a natureza e o tempo natural.

⁴*Ἀναρίθμητος* expressa, assim, uma concepção de tempo não equacionável pelo número, não susceptível de ser contado nem sistematizado ⁴⁵. O número aparece ao Homem como a possibilidade de apreender e compreender os fenómenos e o cosmos como subordinados a leis, como um contraponto racional da concepção de culpa e castigo que, no plano teológico, se configura como a lei da qual o tempo — nomeadamente em Ésquilo — se torna agente. Não é esse tempo numerável e, por isso, «com-preensível», empobrecido sob o ponto de vista ontológico, que Ajax tem em mente, nem o tempo da cadência da natureza, nem um tempo humano sentido à imagem do tempo natural, como o tempo de Arquíloco, que ordena a vida do Homem segundo um ritmo, mas o tempo na sua totalidade e no seu mistério, não esperável como o tempo esquiliano ⁴⁶, mas fonte de ilimitadas possibilidades (648). É um tempo onde tudo, simultaneamente, toma sentido e se relativiza, que marca, como dissemos, todo o fenómeno temporal com o traço de temporalidade da luz e das trevas, que, instaurando e destruindo mundo, *determina*, possibilitando e condenando, as relações do *Dasein* com esse mundo.

Não sendo a vontade dos deuses, em Sófocles, tão clara e visível, tão linear como o fora em Ésquilo, o tempo não pode, assim, ser instrumento do além, mas ganha, por si, uma força determinante no mundo poético sofociano. A inconsistência que advém ao Homem da própria inconsistência

⁴⁴ Alcmeón (frg. 2B, DK) exprime algo idêntico de outra forma: *τοὺς ἀνθρώπους [φησὶν] διὰ τοῦτον ἀπόλλυσθαι, ὅτι οὐ δύνανται τὴν ἀρχὴν τῶι τέλει προσάψαι* — «dizem que é por este motivo que os homens morrem: por não poderem ligar o princípio com o fim.

⁴⁵ Não concordamos, pois, neste ponto, com a interpretação de I. Linforth, «Three Scenes in Sophocles' *Ajax*», *PCPhC*, 15, 1961, 12, segundo a qual o adjectivo é um reforço hiperbólico de «longo»; nem supomos ser adequada a tradução proposta por Mazon: «interminable». Bem mais consentânea com o texto grego se apresenta a versão de Jebb, «countless», ou de LS (*s.u. αἰών*): «inmeasurable».

⁴⁶ Para o estudo do tempo em Ésquilo, *vide* J. de Romilly, *op. cit.* cap. III. A relação, em Ésquilo, entre tempo e justiça divina, onde aquele é entendido e vivido como meio no qual, inevitavelmente, esta se há-de cumprir e pode ser esperada com receio e confiança, é visível em *Supp.* 732-733, *A.*, 461-466, ou ainda *Ch.* 965.

do mundo impossibilita que as disposições humanas possam permanecer e que os próprios compromissos selados com os deuses se mantenham (648-649).

Também Ajax abrandou perante Tecmessa e aprendeu a apiedar-se daquela que fica viúva entre inimigos e do filho órfão (652-653)⁴⁷. Vai, no entanto, para um lugar não pisado por pés humanos, a fim de se purificar, libertando-se, assim, da ira da deusa. Refere-se ao Hades e à morte como fuga à ira da deusa, que lhe trouxe a destruição da sua imagem⁴⁸.

O «esconder» da sua espada, instrumento com que se identifica, símbolo e possibilidade da sua *praxis* como realização da sua *arete*, corresponderá ao modo como vai morrer — caindo agora sobre ela — mas, mais profundamente, ao subtrair à visibilidade (659) o sinal visível do seu modo de ser, marcado agora pelo opróbrio do erro e pela ambiguidade mortal ao ter-se transformado no objecto da sua desonra. O entregar às trevas a sua espada significa, contudo, mais ainda — o próprio Ajax se recolhe a essas trevas, assumindo, assim, o que constituiu a sua própria face nocturna. Ele assume agora totalmente essa noite (660) que, ao guardá-lo, ao envolvê-lo, o salva; *σολιζόρτων* constitui uma expressão ambígua⁴⁹ que evoca os versos 394-395 e 479.

A noite do Prólogo, no seio da qual a finitude de Ajax se torna acção, determinou a sua existência. O que permanecia escondido revela-se agora no dia, o que permanecia como evidência esconde-se. A finitude é o correlato da individualidade e ambas possuem o estigma de um tempo original — que é síntese de luz e de trevas. E assim o herói recolhe à pura não-visibilidade e salva a sua *arete*, ameaçada de inconsistência no tempo, enquanto sai do tempo através do suicídio. Aí reside a obediência aos deuses e a veneração aos Atridas (667)⁵⁰. A recordação dos Atridas reaviva a amargura de

⁴⁷ A formulação desse abrandamento não denota, no entanto, mudança de intenções: *οἰκτιρῶ δέ...ἀλλ' εἶμι...* «lamento ... mas vou» (652-654). Não compreendemos, pois, as razões da versão de Mazon: «la pitié me défend de...».

⁴⁸ 655-656 não deixa claro se o sentido será «para escapar ao peso da ira depois de me ter purificado das minhas máculas» ou «pela purificação das minhas máculas». Este último sentido, coexistente com o primeiro na ambiguidade típica da *rhexis*, apresenta a morte como purificação.

⁴⁹ Note-se, na progressão do discurso, o itinerário expressivo deste verbo, primeiramente referido apenas à espada, para terminar, como última palavra da *rhexis*, por designar o próprio Ajax.

⁵⁰ Já o escoliasta observa, como nota Kamerbeek, *comm. ad 667*, que os termos *εἶκεν* e *σέβειν* se encontram propositada e ironicamente invertidos quanto à sua normal utilização.

Ájax, que ressuma através da ironia (668), agudamente vincada na pergunta com que este verso termina.

As palavras que se seguem são profundamente irónicas e a formulação da lei da cedência na esfera do humano, à imagem da cedência na esfera da natureza, corresponde à mentalidade do senso comum, da personagem média, destituída do isolamento que envolve a personagem trágica, despojada de individualidade, o que lhe permite reconhecer-se envolvida na mesma lei que rege o *νυκτὸς αἰανῆς κύκλος* — «o penoso ciclo da noite».

Ájax retoma e desenvolve as palavras do Coro (371): *ὃ πρὸς θεῶν ὕπεικε καὶ φρόνησον εἶ* — «pelos deuses, cede e pondera», com a ironia que lhe faz conferir a *ὑπέικει* (670) e *σωφρονεῖν* (677) um sentido muito particular de cedência e moderação através do abandono radical do universo daqueles, perante quem deveria ceder ou moderar-se.

A cedência não lhe é possível de outro modo, e o que Ájax apreende, na inconsistência de tudo o que acontece no tempo, e exprime, levado *ad extremum* na inviabilidade de permanência dos próprios sentimentos e afectos, como que resulta, coado pela ironia, numa razão mais para se furtar àquilo que lhe repugna — a possibilidade de outra coisa, para além do ódio, o unir aos Atridas, corporização da sua ruína. A eles, por isso, dirige a sua última maldição (839-842).

O monólogo do suicídio, além de traduzir a própria natureza de Ájax que morre, isolado, irredutível, sobre o seu segundo eu — a espada⁵¹ — representa a consumação expressa do projecto de Ájax. A sua despedida da luz é mais do que mera prece: representa o abandono consciente do mundo da visibilidade, do mundo dos que vivem à luz do dia, para, refugiado na noite que o protege e a que pertence já ontologicamente, assumir aí também as trevas de uma vingança que importa operar. As Erínias, como poderes nocturnos⁵², deverão trazer aos Atridas o seu quinhão de trevas. Da relatividade temporal se retira Ájax e, como sinal dessa sua fuga ao tempo, pede ao Sol que anuncie a sua morte diante de Salamina (846 sqq.)⁵³. O deixar

⁵¹ Quanto ao valor cénico da espada, veja-se sobretudo D. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, pp. 163-164.

⁵² Veja-se n. 24 do estudo dedicado a *Édipo em Colono*.

⁵³ Th. Rosenmeyer, *The Masks of Tragedy*, pp. 185-186, interpreta também a invocação às Erínias como apelo ao intemporal, na medida em que elas representam uma forma de justiça que anula a distância de tempo entre gerações. Quanto ao papel de Helios como testemunha e mensageiro, cf. *Od.* 8. 270-271. Veja-se, sobre o assunto, Stanford, *comm ad loc.* Kamerbeek, no comentário ao passo, recorda a ancestral invocação do Sol como

de estar no tempo estabelece, num segundo plano sugerido, o paradoxo que é, afinal, o paradoxo existencial de Ajax — deverá ser a fonte de luz a assinalar, no seu trajecto, as trevas a que o herói definitivamente se acolhe como congénere⁵⁴. Nem o seu corpo, condição primeira de visibilidade e de situação no mundo, deverá ser enxergado por inimigos (827-830).

As suas últimas palavras são a despedida desse mundo de que foi habitante (859-860) ao partir para um outro a que está agora, por natureza, votado. Essa identificação de natureza é sugerida pela aproximação *Αἴας*/*Αἰδου* (864-865)⁵⁵, onde a afinidade fonética faz as vezes de um parentesco etimológico que não existe.

4. *A ambiguidade do dia da ira como alargamento e confirmação do paradoxo existencial de Ajax.*

Que representa, entre a *Trugrede* e o *Todesmonolog*, a revelação da ira de Atena? Não tem, decerto, apenas o objectivo de criar o efeito dramático do «tarde demais».

Em primeiro lugar, devemos tomar como referência as últimas palavras da deusa no Prólogo e ver a profecia de Calcas com elas relacionada — este é o dia em que Ajax é derrubado e reerguido. Da destruição de Ajax já o exército aqueu tem notícia; a salvação de Ajax surge como possibilidade, uma vez que a deusa faz conhecer que a sua ira é limitada a um só dia.

A leitura atenta do discurso do Mensageiro mostra-nos, além disso, que nas palavras de Calcas se devem distinguir dois planos: a informação

testemunha nos juramentos (*Il.* 3. 276 sqq. etc.) e, por conseguinte, observador das traições e injustiças (cf. Vergílio, *Aen.* 4.607).

⁵⁴ W. B. Stanford, «Light and Darkness in Sophocles' *Ajax*», 195 observa com subtilidade a gradação decrescente de luz que se opera na despedida de Ajax, do brilho radioso do dia (*τὸ σέλας*, 856) à luminosidade difusa da distante Salamina (*φέγγος*, 859), para terminar na referência final ao Hades (865). Para o valor de *σέλας* como luz do sol, em Sófocles, vide M. G. Ciani, *ΦΑΟΣ e termini affini nella poesia greca*, p. 76: «quando è usato in relazione alla luce del sole, *σέλας* riacquisce una nuova autonomia espressiva...». Quanto ao passo em discussão (854-890) comentara a autora páginas antes (p. 62): «Ricordando *Aj.* 394..., appare chiaro il diverso valore dei termini *φάος* da un lato, *φέγγος* e *σέλας* dall'altro; *φάος* è al limite della metafora (vita), mentre *φέγγος* e *σέλας* non assume sfumature traslate.»

⁵⁵ É a segunda vez que Ajax procede a este jogo de falsas etimologias (cf. 430 e 431). Note-se, por seu turno, que também o Coro a ele se entrega no Estásimo I, através da aproximação *ἀδελφον Αἰδαν...Αἴας* (607-610). Sobre a frequência expressiva do ditongo *αι* neste estásimo, vide W. B. Stanford, «Light and Darkness in Sophocles *Ajax*», 192.

recebida da deusa (cujo processo de transmissão ignoramos) e que se resume, afinal, aos versos 756-757, e a interpretação dada por Calcas aos desígnios de Atena e preceitos que daí infere. A permanência de Ajax na tenda não parece, por conseguinte, fazer parte da mensagem da deusa, por assim dizer, mas constituir um conselho de Calcas que, provavelmente, pensará que a vista de Ajax excitará ainda mais a ira dos Aqueus. A deusa serve-se de tal ira para destruir definitivamente o herói.

Fica-nos, assim, apenas o motivo da ira limitada a um dia, sabendo, do Prólogo, que esse dia deve revelar a limitação de Ajax enquanto Homem, mas finalizar com a sua reabilitação⁵⁶.

Do modo como a destruição e reabilitação acontecem, nada mais é dito. Atena retirou-se para o plano longínquo dos deuses sofoclianos. O modo como Ajax é reabilitado decorre agora mais de si próprio, do modo como sente e assume a sua destruição. A «solidão» do herói, por assim dizer,

⁵⁶ As opiniões oscilam, neste ponto, da posição de Th. Rosenmeyer, *op. cit.* p. 186, segundo o qual o oráculo inclui a permanência na tenda como um modo de salvação inglória, de vida sem qualidade nem valor que lembra a sobrevivência homérica no Hades, até à de G. M. Kirkwood, *A Study of Sophoclean Drama*, que, nas páginas dedicadas ao emprego dramático dos oráculos (72-98), afirma tratar-se, neste caso, apenas de premonição de Calcas. Para além dos objectivos dramáticos do recado do Mensageiro (G. H. Gellie *op. cit.* p. 18: o prazo de um dia tem a função de levar o Coro e Tecmessa à procura do herói, ou I. Linforth, «Three Scenes in Sophocles' *Ajax*», 15 sqq.: a profecia vem mostrar a Tecmessa e ao Coro até que ponto se enganaram ao ouvir o discurso de Ajax) outros aspectos mais profundos podem ser vistos na mensagem de Calcas. M. Wigodsky. «The Salvation of Ajax», 149-158, mostra, comparando esta profecia com a de *As Traquínias*, que não há, no fundo, alternativa para Ajax, dado que este é como é e nunca iria escolher outro caminho. R. Camerer, «Zu Sophokles' *Aias*» 295-296, vê o prazo do dia como especificação do dia referido por Atena no Prólogo enquanto medida geral. Esta é também a nossa perspectiva: o prazo de Atena condensa no dia que corre a condição da efemeridade humana em Ajax. Assim, o motivo típico do conto popular, que é o da tarefa a cumprir — ou o seu contrário: a interdição — visível sob a sua forma positiva em mitos como o de Belerofonte (*Il.* 6.152-205) ou dos trabalhos de Hércules, e na sua forma negativa na proibição feita a Orfeu de encarar Eurídice no espaço infernal, é utilizado por Sófocles nas prescrições de Calcas. O autor confere, no entanto, a este tópico, um aspecto novo ao limitá-lo temporalmente pelo prazo de um dia. É que o dia é entendido já desde a lírica arcaica como o elemento temporal que condensa e ilumina a dependência do Homem em relação ao tempo e ele converte-se, aqui, no tempo-espaço de mostração do destino de Ajax através da interdição, a que a transgressão se associa (mesmo em ignorância), e do desastre que esta fatalmente acarreta. Notemos ainda, não de todo alheio a esta observação, o modo como J. F. O'Connor compara o dia de Atena ao dia crítico da medicina hipocrática (*op. cit.* pp. 83-84).

é ainda realçada pelo facto de o motivo da ira de um dia não ser conhecido de Ájax.

Assim, enquanto a deusa, no Prólogo, formula a dependência do Homem em relação ao dia, pondo no entanto, em paralelo, a relação entre deuses e homens (132-133), Ájax sente, essencialmente, a sua destruição como acontecida no tempo e fruto da sua dimensão temporal, tal como o exprime na *Trugrede*; não é apenas a mera humilhação que lhe é dado sofrer na *arete* destruída, mas a morte do seu modo de ser como modo de aparecer no seu mundo. Tal experiência de finitude abre uma experiência radical de morte que não permite outra via senão a do suicídio: como o assumir da morte na sua radicalidade, dentro da coerência daquele para quem os laços com a luz e as trevas se inverteram. Esta é a primeira reabilitação — a de Ájax com a sua essência já não susceptível de se visibilizar.

O expirar da ira da deusa e a reabilitação final de Ájax, reconciliado com o mundo que se lhe ofereceu como negatividade através do riso, processa-se através de Teucro e finalmente de Ulisses, o inimigo com quem agora se reconciliou. Este reconhece perante os Atridas a imagem de Ájax como a de um *aristos* apenas suplantado por Aquiles (1338-1341).

Instruído pelo pequeno antropodrama do Prólogo, aprendeu a moderação e repõe, assim, o valor de Ájax, restaurando uma harmonia do herói com o universo — que o herói não aceita em vida, mas que o não leva agora, recolhido na ausência da morte, a abdicar da sua individualidade.

A ironia trágica inconsciente aflora nas palavras do Mensageiro:

ἄλλ' εἴπερ ἔστι τῆιδ' ἔθ' ἡμέραι, τάχ' ἄν
γενοίμεθ' αὐτοῦ σὸν θεῶι σωτήριοι.

778-779

«mas se ele ainda vive, neste dia, talvez o salvemos com a ajuda de um deus.»

A forma *ἔστι* é empregada aqui como sinónimo de 'viver'. Mas estar vivo e existir ou ser estão, para Ájax, definitivamente dissociados. Nada e ninguém pode ser o seu salvador. Nem mesmo o adivinho compreende a verdade das palavras que profere. A lei do tempo envolve-o também a ele, enquanto «efémero», no constante trazer à luz e ocultar. Tudo é inesperado e o prever mântico não é de todo possível, porque o futuro não se vê; só o que o tempo deixa ver é cognoscível, quando o que está para vir se realiza (1418-1420).

A linguagem da luz e das trevas articula-se, assim, nesta peça, de modo a constituir, no seu todo, a expressão das condições existenciais do Homem no mundo.

O jogo de alternância temporal trevas-luz, isto é, noite-dia, que constitui também alternância no mundo humano, determina já na tradição a dependência do Homem como *ephemeros* em relação a esse dia. Neste sentido parece desenrolar-se a acção no Prólogo, mas desse sentido se desvia no momento em que Ájax se recusa a aceitar a sua nova aparição à luz, ao reconhecer nela o seu vínculo existencial definitivo com a noite.

O hiato criado entre o Homem, na sua necessidade de estabilidade e plenitude, e o ritmo das trevas e da luz decorre de uma experiência e consciência de individualidade através da destruição da harmonia do Homem com o universo ténebro-luminoso. Tal facto origina o distanciamento entre luz e trevas «naturais» e uma forma de luz e trevas existenciais com dimensões e relações próprias, aptas a ser expressas através de uma distorção da linguagem de luz e trevas.

Como luz, permite o tempo o aparecimento do real, como trevas oculta-o. Mas nesse jogo que o tempo fundamenta, aí mesmo, radica ele a cisão entre natureza e Homem. O que na natureza é ritmo e lei como expressão de estabilidade é para o Homem experiência de transitório em cada iluminação de mundo e de si mesmo no mundo, condenada a sucumbir em breve, de tal modo que a relação do Homem com ele se encontra continuamente ameaçada.

A transitoriedade e a ameaça são a face tenebrosa do que à luz aparece, e assim cada fenómeno vem marcado pela dupla dimensão de luz e de trevas que é, afinal, a marca de temporalidade na temporalização do *Dasein*, a marca do horizonte onde todo o acontecer acontece como revelação brotada das trevas e por elas marcado — o tempo.

A experiência de transitoriedade refere-se, assim, a um tempo aberto ao futuro — as trevas carregadas da potência do vir à luz —, futuro sentido como inesperado, inesperável, num tempo incomensurável que pesa sobre o presente como a soma ameaçadora de todas as possibilidades, onde a morte cabe, de tal modo que o presente se encontra já prenhe dela. Experiência-limite de tempo chama-se, assim, experiência de morte e decorre de uma situação-limite que é a de Ájax.

SEGUNDA PARTE

**A NATUREZA HUMANA
E A LINGUAGEM DA LUZ E DAS TREVAS**

(Página deixada propositadamente em branco)

CAPÍTULO I

A DINÂMICA DA *PHYSIS* E A ACÇÃO DO HOMEM ENQUANTO INDIVÍDUO: *REI ÉDIPO* E *ÉDIPO EM COLONO*

A *physis*, como modo de ser e fundamento de toda a existência, na sua universalidade e primordialidade a todo o existente, não aparece explícita em *Rei Édipo* ou em *Édipo em Colono*. Assoma, no entanto, implícita, no horizonte da natureza humana geneticamente conturbada, como uma instância simultaneamente luminosa e tenebrosa a partir da qual, como veremos, a vinda à luz pode tomar a forma de geração ou revelação. Esta última pode acontecer em simultâneo com a destruição dos existentes quando a referenciação destes à entidade primordial e normativa assumir uma forma distorcida que colida com a essência das leis e ordem por ela sustentadas.

Ameaçada em *Rei Édipo* pela situação *antinatural* provocada pelo parricídio não punido e pelo incesto vigente, a natureza manifesta-se afectada no plano biológico por um estado de *nosos* que abrange toda a *polis* e que desencadeia a busca pela recuperação de um estado de equilíbrio, processo esse que em breve se converterá num equivalente da investigação da natureza-identidade de Édipo. Ele assume, assim, no plano humano, o carácter de busca e revelação dramatizada da verdade.

A sua revelação permite, por um lado, a reposição das leis naturais, mas requer, para isso, a vontade e participação humana. Por outro lado, essa reposição, ao implicar a exclusão desse cosmos repostado por parte do filho de Laio, ilumina o hiato entre a existência individual e a instância normativa universal onde, paradoxalmente, também o indivíduo se radica.

É no *Coloneus* que se verifica a rearmenização com o cosmos das leis e harmonia primordiais. O ciclo fecha, assim, no fim do caminho de Édipo, na sua última estação, onde se reúnem, associados, o seu túmulo, o assento das deusas guardiãs da justiça familiar e protectoras da cidade (*OC*, 40-42) e o momento de aproximação progressiva de Édipo a elas, enquanto assume

o seu poder de herói simultaneamente benfazejo e vingador que se vai revelando aos poucos.

O proscrito pela sua situação e existência anómala surge, na vizinhança da morte, cujo lugar reconhece, como agente de leis naturais violadas que requerem uma reposição definitiva. Por essa via se transforma como que no agente voluntário da dimensão fundamental representada pelas Erínias-Euménides: vingança e reposição, harmonia tutelar, destruição e prosperidade, justiça ordenadora, solo revitalizante de harmonia da *polis*.

A dupla face trevas-luz de tais entidades divinas é assumida por Édipo, como veremos, de modo que a sua última imagem antes da morte retoma agora, não num plano metafórico, mas imediatamente perceptível e concreto, o paradoxo do cego que vê, do cego que guia no instante extremo. É a saída derradeira de uma imagem tão expressiva e tão cara ao universo poético do autor. Por um modo voluntariamente aceite, a morte e demarcação do misterioso lugar do túmulo conferem ao caminho um sentido de rearmunização voluntariamente assumida (que prepara, por seu turno, a heroição de Édipo). Do mistério desse túmulo irradiará, assim, uma força vigente no tempo, de prosperidade e justiça tutelar. Ele representa o momento e o espaço em que em Édipo se concatenam, com uma fecundidade irrefutável e inalienável, os dois vectores tensionais constituintes da sua própria *physis* e entendidos numa linguagem de luz e trevas.

I. ALETHEIA COMO REVELAÇÃO DA *PHYSIS* HUMANA E A LINGUAGEM DE VISÃO E CEGUEIRA COMO EXPRESSÃO DO PARADOXO EXISTENCIAL EM *REI ÉDIPO* *.

1. *O imediato e o oculto na nosos política. A diagnose como imperativo de auto-revelação*

O Prólogo, como de resto é típico nos prólogos sofoclianos, contém não só elementos informativos capazes de situar o espectador na acção, mas também indícios que permitem, de certo modo, antever algumas das dominantes no desenvolvimento dramático.

* Acerca da caracterização de figuras, papel do Coro e sentido da peça, veja-se a nossa dissertação de Licenciatura, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em Janeiro de 1976, e publicada em síntese em 1979 sob o título *Rei Édipo. Sófocles*, introd. versão do grego e notas Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (1986²). Aí discutimos a problemática fundamental para a interpretação do texto dramático.

A cena inicial é a do governante pronto a acolher a súplica de representantes da *polis*, disposto a buscar, por si mesmo, uma solução e inquirir dos males. Esta imagem colhe raízes no modo como os suplicantes se dirigem a Édipo e o reconhecem no seu poder; e reflecte-se, desde logo, nas primeiras palavras do Sacerdote de Zeus. Este infere, a partir de factos passados, a esperança, plena de certezas, de que Édipo pode encontrar a solução dos males e salvar a cidade. A sua acção no episódio da Esfinge é, por assim dizer, pedra angular do juízo actual e determinante da imagem com que aparece aos cidadãos de Tebas.

O ponto de partida dramático é, por conseguinte, o de uma cidade moribunda, representada por um grupo de cidadãos ¹, que se apresenta perante um governante reconhecido como seu salvador a partir de um momento passado que marcou a sua passagem de forasteiro a sustentáculo da ordem política ². A *polis* é entendida como um todo personificável no discurso poético (22 sqq.), um organismo que engloba não só a esfera do humano, mas também o não humano, afectado em todos os seus membros, em todos os seus planos de existência pelo surto epidémico (28).

À convulsão patológica do cosmos político tenta Édipo ministrar «o único remédio» (68) — o envio de Creonte para consultar o oráculo de Delfos.

O grupo de suplicantes retira-se com palavras do sacerdote que exprime a esperança de que tenha sido encontrada a solução para a enfermidade (150).

Este breve desenvolvimento de uma relação analógica à de doente-médico ³, a partir de uma doença (*nosos*) a que se tenta dar cura, situa-nos,

¹ A constituição do grupo de suplicantes não tem sido isenta de polémica. A. D. Fitton-Brown, «Oedipus and the Delegation», *CR*, N.S. 2, 1952, 2-4, bem como A. S. Henry, «Sophocles' Oedipus Tyrannus», *CQ*, 17, 1967, 48-51, entendem que o grupo é formado por jovens, alguns sacerdotes idosos e o Sacerdote de Zeus, também entrado em anos. Dawe regista que o manuscrito V apresenta uma emenda em *ἰσπεῖς* e salienta a glosa de O. O editor teubneriano aceita a conjectura de Bentley, adoptada também por Dain e rejeitada por Pearson. A lição pressupõe que a embaixada é constituída por um conjunto de jovens e um único sacerdote. A edição teubneriana ofereceu-nos matéria de meditação suficiente para alterarmos o que anteriormente havíamos opinado (*Rei Édipo. Sófocles*, Coimbra, 1986², p. 139, n. 4). Note-se, além do mais, que o Sacerdote apenas se irá referir a si e ao grupo de jovens. Cf. 31-32 e 147.

² Note-se, no começo da fala do Sacerdote, a utilização do adjectivo determinativo de país: «meu» (14): vestígio, talvez, da consciência de que Édipo, apesar de salvador, é um forasteiro.

³ Veja-se precisamente em 68-69 a descrição da intervenção do médico que, perante a observação dos sintomas (cf. Hipócrates, *Prog.* 2.1 sqq.) e consoante os meios ao seu alcance, aplica o remédio adequado. É de estranhar que H. Musurillo, «Sunken Imagery

dentro de uma perspectiva da doença como perturbação do equilíbrio natural, num ponto de partida onde a harmonia natural da *polis*, encarada como um todo orgânico, se encontra afectada⁴. Édipo é instigado a acudir com remédios. Tem, para tanto, de buscar, tal como o médico, a causa da perturbação e aplicar-lhe o curativo que, ao anulá-la, restitua o equilíbrio que é a saúde perdida⁵. A este motivo da cidade como um corpo afectado pela doença vai o Párodo, na sua forma de prece, conferir amplitude lírica, esquecendo a outra metáfora que aflorou brevemente na boca do Sacerdote: a da nau do estado⁶.

in Sophocles' *Oedipus*», *AJPh*, 78, 1957, 36-51 não refira esta imagem. No seu livro *Oedipus at Thebes* lhe dedica B. Knox a atenção devida (pp. 139-147).

⁴ A ideia da *polis* afectada no seu todo pela acção perturbadora de um ou de alguns elementos aparece já implícita em Sólon, frg. 4 West, que também nos fala da ferida — *ἔλκος* — que afecta a urbe. Quanto à razão de ser de uma doença colectiva que ataca as origens da vida animal e vegetal, diz-nos A. S. McDevitt, «Dramatic Imagery in Parodos of *Oedipus Tyrannus*», *WS*, 83, 1970, 36 «the sins of parricide and incest which Oedipus has committed are sins which undermine the very foundations of human society; they disturb the laws which govern human relationships and threaten the continuity of life». Assim o entende também, na sua análise sociológica do tema da peça, T. Ph. Howe, «Taboo in the Oedipus Theme», *TAPhA*, 93, 1962, 124-143. A autora refere (p. 128) o estudo feito por Lévy-Bruhl de sociedades primitivas onde está presente a crença em epidemias e esterilidade de plantações, provenientes da contaminação social pela presença de um elemento que, através de incesto ou homicídio, infringiu a inviolabilidade do sangue familiar.

⁵ Em escritos médicos do séc. v a.C. aparece-nos já a noção de que o carácter de uma doença e a natureza (como constituição) da parte do corpo em que ela se manifesta ou do corpo todo estão relacionados, consistindo aquela numa perturbação congénita ou momentânea do equilíbrio *fisiológico*. Veja-se, a título de exemplo, a relação entre *nosos* e *physis* no *Corpus Hippocraticum*, *Nat. Hom.* 2. 16-20. Também Alcméon havia formulado uma relação íntima entre a saúde e a *isonomia* de forças no organismo: o império de uma só (*monarchia*) provocaria o desequilíbrio chamado *nosos* (frg. 4B, DK).

⁶ O motivo desenvolve-se a partir da descrição, feita pelo Sacerdote a Édipo, da cidade em agonia: o *pathos* desta descrição ganha vigor expressivo através da imbricação de imagens de 22-29. Nelas se sugere, simultaneamente, o estado crítico da cidade, encarada como um navio na procela, como homem prestes a afogar-se, como organismo vivo em agonia, e se prepara o desenvolvimento de duas imagens que exprimem a relação entre Édipo e a *polis*: a de médico-doente e uma outra que encontra esparso eco até ao fim da peça — a do timoneiro e da nau, consagrada já como metáfora política. A provável primeira ocorrência regista-se em Arquíloco, frg. 56 e 56a West; em Alceu, frg. 326 LP, parece referir-se a uma facção política. Já Teógnis, 667 sqq. se refere ao todo da cidade. A metáfora desenvolve-se, com particular vigor, na tragédia esquiliana, sobretudo em *Th.* Vide D. van Nes, *Die maritime Bildersprache des Aischylos*, Groningen, 1963, assim como J. Dumortier, *Les images de la poésie d'Eschyle*, Paris, 19752, pp. 27-55 e E. Petrounias, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen, 1976, pp. 33-74. Sobre a poste-

A resposta do oráculo, pelo modo como é formulada, constitui um elemento dramático da maior importância, pois indica, simultaneamente, o meio de expurgar a cidade e a causa da infecção. A clareza da prescrição do deus — ἐμφανῶς (96) — deixa, no entanto, por clarificar, a identidade do assassino e vem reavivar, com isso, a obscuridade que rodeia o caso passado e esquecido da morte de Laio. O imperativo da descoberta vem, por outro lado, conferir ao espectador um importante elemento informativo que até agora lhe faltava no conhecimento da versão ou versões tradicionais do mito: a epidemia relaciona-se com a presença de Édipo na cidade e a pesquisa da identidade do assassino virá, inevitavelmente, a converter-se na pesquisa da identidade de Édipo. O oráculo vem, assim, introduzir o dado informativo que permite, a partir de agora, compreender Édipo como um homem situado num plano de aparência, sentir o modo *sui generis* da sua relação a uma verdade oculta ainda e a sua acção como «médico» da cidade expressos através do que tradicionalmente se designa por ironia trágica. Só a partir de agora ela começa a esboçar-se e tomar forma.

rior utilização da metáfora em Platão e na literatura latina, *vide e.g.* F. Oliveira, *Ideias morais e políticas em Plínio-o-Antigo*, Coimbra, 1986, p. 435, n. 450. Na sequência da *rheis* o Sacerdote implora a intervenção de Édipo. Primeiro desenvolve a imagem do organismo doente a necessitar recuperação vital (39, 46, 51) para finalizar com a da cidade em caso de insucesso: uma fortaleza ou uma nau desertas. A identificação implícita do governante com o timoneiro volta a aflorar aos lábios do Coro em 694-696 (cf. Kamerbeek, *comm. ad* 695 acerca da pouca pertinência da emenda de Dobree, aceite por Pearson e rejeitada por Dawe), sob a forma de apoio corroborado e confiante ao seu soberano. Com a ideia do bom timoneiro contrasta a prece angustiada de Jocasta a Apolo perante a visão de Édipo como piloto transtornado da nau política. As últimas palavras dos Anciãos de Tebas são o eco longínquo da sua relação de cidadãos com o destino do protagonista através de uma última etapa da metáfora náutica: o timoneiro que encaminha para a procela (1527). Quanto à autenticidade de 1524-1530, veja-se p. 152, n. 108 da nossa tradução de *Rei Édipo*, e acrescente-se a justificação dada por D. H. Roberts, «Parting Words: Final Lines in Sophocles and Euripides», *CR*, N.S. 37, 1987, 51-64, sobre o carácter de estereótipo das intervenções finais do Coro nos dois trágicos. A imagem do timoneiro e da nau sofre, por vezes, metamorfoses na peça a ponto de Édipo se transformar no próprio navio que fundeia no porto do infortúnio que é a sua relação incestuosa (421-423, 1208-1210). *Vide* H. Musurillo, *op. cit.* 42. Este interessante artigo deixa-nos, contudo, perplexos pela conclusão de que não há, na peça, uma imagem condutora, mas uma série quase linearmente encadeada de imagens. Como pode o autor não ver que a dinâmica da verdade se exprime por uma linguagem de luz e trevas a dominar toda a peça, e que à volta daquela gravitam metáforas episódicas? A crítica é partilhada por Ph. Harsh, «Implicit and Explicit in the *Oedipus Tyrannus*», *AJPh*, 79, 1958, 243-258. Sobre a novidade da coloração sexual deste tema marítimo na peça (420-423, 1207-1209), veja-se S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge, 1986, p. 206.

A estranheza de Édipo pela incógnita, não decifrada mais cedo, do assassinio do antigo governante, permite a evocação, por parte de Creonte, da Esfinge em termos de força contrária à revelação do oculto e desconhecido (130-131).

Por outras palavras: tal episódio determina a vida da *polis* de um modo que a condiciona e circunscreve à visão e observação do imediato — τὸ πρὸς ποσὶ —, ignorando uma segunda instância do real: o não manifesto e não visível — τᾶφανῆ —, onde o futuro da cidade verdadeiramente se viria a jogar e entrelaçar com o destino da sua casa real.

A Esfinge representa, assim, um dos momentos da dinâmica do ocultamento — e não vamos deter-nos em considerações sobre a própria figura da Esfinge como formuladora de enigmas — que Édipo, mais uma vez, pretende contrariar (ἐγὼ φανῶ, 132), apresentando-se como aliado de Febo, nomeado no começo da sua fala dos versos 132 a 146, como se se contrapusesse à Esfinge e assumisse, na aliança com Apolo (135), o papel de agente da revelação.

As últimas palavras de Édipo no Prólogo, com o objectivo de assegurar perante os suplicantes a firmeza dos seus propósitos, exprimem em alternativa o que, de facto, se revelará como o duplo aspecto de uma realidade única:

ἢ γὰρ εὐτυχεῖς
σὺν τῷ θεῷ φανούμεθ' ἢ πεπτωκότες.

Em verdade haveis de ver-me triunfar, com o apoio do deus, ou então cair por terra.

É que o consumir do processo de revelação querido pelo deus corresponde à queda de Édipo. O espectador encontra-se agora já em situação de entrever que uma e outra não-de coincidir, assumindo a revelação o aspecto peculiar de auto-revelação, onde ἐγὼ φανῶ (132) e φανούμεθα (146) se transformam em dimensões complementares e equivalentes desse mesmo processo ⁷.

A formulação em alternativa do que, de facto, coincide — e que nos faz pensar no Homem heraclitiano, condenado a perceber como constituída

⁷ Essa complementaridade e coincidência numa só pessoa do agente da descoberta e do que há a descobrir foi vista por D. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, p. 219. No capítulo dedicado a esta peça, o autor explora com bastante acuidade o importante papel desempenhado no drama por *φαίνω* e seus cognatos.

por opostos uma realidade que no *logos* se unifica ⁸, situa Édipo, no acontecer dramático, na instância de um real apriorístico, de aparência onde a verdade parece ocultar-se (*τὰφανῆ*). Na sua figura se condensam dois vectores tensionais do jogo de ocultamento e revelação que confere à sua linguagem um cariz particular: a revelação faz-se denunciar através do ocultamento não compreendido como tal. A expressão da situação de Édipo, já captável pelo espectador, anuncia e presentifica o cerne do próprio processo dramático em movimento.

A esperança formulada pelo Sacerdote, de que Apolo propicie o extirpar da *nosos*, vem, agora, situar no plano de ironia trágica toda a metáfora do médico e enfermo que colora o Prólogo.

A causa do desequilíbrio orgânico da *polis*, a origem da patologia política, é a presença de Édipo e o reequilíbrio só será possível quando se desvendar a sua identidade e situação.

Como amplificação lírica dos momentos fundamentais que marcam o Prólogo será de entender a primeira ode coral, no seu carácter de prece, circularmente estruturada ⁹.

O motivo da doença, que aparece desenvolvido na segunda estrofe e antístrofe, enquadrado pela invocação inicial e final aos deuses, vem reforçar a concepção de uma *polis* viva, organicamente coesa como um corpo dotado de vida que agora se vê biologicamente afectado nos seus elementos constituintes e que, por isso, vê ameaçada a sua sobrevivência.

A possibilidade da cura é sugerida através da palavra, sem dúvida o oráculo, portadora de esperança e fundada no divino. A sua prossecução é entendida como manifestação visível da tríade Atena, Ártemis, Apolo: *προφάνητέ μοι* (163). A salvação, sentida como acto de epifania divina (162-167), compreende, no entanto, um conflito superado de forças divinas mortíferas e benfazejas. Tal manifestação de ambivalência no plano da divindade é captada como conflito entre a luz maligna e destruidora de Ares

⁸ Não é comprovável o conhecimento de Heraclito por Sófocles, se bem que haja coincidências, já apontadas pelos críticos, entre as perspectivas antropológicas de ambos. H. Diller, nos seus estudos sobre Sófocles, é um dos investigadores que mais insistem na constatação desta comunidade de perspectivas. Os seus pontos de vista foram apoiados por E. Dönt, «Zur Deutung des Tragischen bei Sophokles», *A&A*, 17, 1971, 45-55.

⁹ G. M. Kirkwood, «The Dramatic Role of the Chorus in Sophocles», *Phn*, 8, 1954, 11 aponta na ode, para além dessa função, os temas do inquerito, do lamento e a prece. R. W. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, pp. 141-142 classifica a ode como um péan elaborado.

(192), presente na catástrofe da *polis*, e a luz salvadora dos deuses invocados (200-201, 206-207, 214) ¹⁰ ou do ouro dos seus ornamentos ¹¹ — que mais não é, afinal, que a luz da revelação-salvação.

O sofrimento passado e presente, entendido como fogo (166, 176) e aparentado a Ares, cuja acção é, aqui, a de calcinar destruidoramente (192), encontra apenas um fim na contraposição de uma outra dimensão da luz, que é a de Atena (187-188) ¹², de Zeus, detentor de um fogo cujo poder anula o de Ares (200-202), de Apolo, cujo arco é esplendor e destruição (203-205), de Ártemis, com o fogo das tochas que a acompanham, de Dioniso, «deus do áureo diadema», iluminado pelos brandões do seu cortejo.

A força que convoca os deuses protectores ao confronto com o perigo e a doença é, no entanto, a da palavra, considerada assim como imortal (158) — palavra do oráculo, radicada na esperança, que convida à descoberta, à revelação, palavra de invocação, que solicita a manifestação divina, palavra de súplica na doença, que toda a cidade entoa e que, por isso, pela esperança de salvação que traz, é marcada já por si pela luz que convoca — «um péan refulge» (186) ¹³.

¹⁰ Vide A. S. McDevitt, «Dramatic Imagery in the Parodos of *Oedipus Tyrannus*», 28-38, e em especial 33-34. Neste estudo se salienta também a função do Párodo, que dá ênfase à tensão entre esperança e medo, distinguindo-se o medo do Coro pela peste do que o espectador sente, apreensivo pelo que vai suceder, pois conhece já a razão da epidemia.

¹¹ Quanto ao ouro e ao seu brilho, como sinal de brilho divino ou brilho da excelência, por ser o mais nobre dos metais, numerosos são os testemunhos, desde Homero, na tradição cultural grega. Lembre-se, a título de exemplo, a abertura de Píndaro, *O. 1*. Em relação ao texto de Sófocles em causa, é de esperar que o qualificativo de Delfos — «rica em ouro» (151) — contenha sem dúvida uma referência à riqueza do santuário, mencionada por vários autores (e.g. Píndaro, *P. 4. 53*; *6. 8*: alusão ao templo de Apolo. Sobre este último passo, veja-se o respectivo comentário de Farnell. Vide Dawe, *comm. ad loc.* Parece-nos, no entanto, no contexto, não se tratar apenas de um epíteto meramente ornamental: o ouro seria, também, sinal da nobreza e excelência do lugar que, pela esperança de uma solução, atraía à consulta da divindade (e note-se que também a esperança recebe aqui o atributo áureo).

¹² Ao contrário da opinião que em tempos defendemos (*Rei Édipo. Sophocles* p. 141, n. 22) supomos não ser Ártemis, mas Atena, a deusa a quem se alude aqui. Na primeira antístrofe, os três deuses — Atena, Ártemis e Apolo — são invocados em conjunto. De seguida serão invocados os três separadamente e com eles Zeus, o pai comum. Assim o pensam também Kamerbeek e Schneidewin-Nauck nos respectivos comentários ao passo.

¹³ Note-se aqui a existência do que modernamnte denominamos sinestesia. Dawe, *comm. ad loc.*, dá-nos outros exemplos da lírica coral e da tragédia. G. Rudberg, «Hellenisches Schauen», *ZphF*, 13, 1959, 178-180 aponta este passo como um dos múltiplos testemunhos do primado da visão, tornada representante de outros sentidos. Sobre a sinestesia

Em resposta à suplica do Coro é Édipo quem surge, como se constituísse o primeiro sinal dos deuses de que a prece fora ouvida.

O edicto e a maldição¹⁴, que instigam à revelação e punem o ocultamento sob a forma de silêncio (231-233), ou maldizem aquele que se oculta (247), representam, por um lado, a disposição de Édipo como agente empenhado no processo revelador, corroborando as suas palavras do Prólogo (132), mas deixam já transparecer, por seu turno, a força incontível de uma face insuspeita da verdade que tende a vir à luz. No momento em que tal coincidência de processos, na figura do protagonista, toma forma, sem que ele a pressinta, estão lançados os pressupostos necessários para o confronto entre o vidente cego e o príncipe que vê mas não enxerga, com toda a riqueza e profundidade dramática desta cena que procuraremos interpretar.

2. *Verdade e revelação. Luz e trevas como constituintes de uma aletheia histórica.*

a) *A natureza da verdade e a verdade da natureza. Visão e cegueira na correlação Édipo-Tirésias.*

A associação de Édipo a Apolo fora feita explicitamente por aquele num momento dramático em que o espectador podia já captar um sentido

tesia na literatura grega, vide W. B. Stanford, *Greek Metaphor. Studies in Theory and Practice*, London, 1972, pp. 47-62.

¹⁴ Supomos poder abdicar da transposição de versos operada por Dawe (269-272 aparecem, na sua edição, entre 243-252 e 244-251 ocupam o lugar de 269-272), o que justifica (*comm. ad loc.*) pela necessidade de estabelecer uma sequência lógica e ajustar o texto à prática legal da época, com a suposição de que a ordem respeitada nos códices se deve a lapsos de memória de um actor. Supomos, quanto a este último argumento, que ele é reversível, já que, se o texto correspondesse à prática legal corrente, o actor teria um excelente apoio de memória que seriam os textos-padrão seus conhecidos do foro judicial. Também não consideramos que a *rhexis* constitua um atentado à lógica, se tivermos em conta a estrutura da argumentação: I — Exortação aos habitantes de Tebas: 1 a) Quem o conhece, que denuncie o assassino (224-226), mesmo que estrangeiro (230-232); 1 b) ou o assassino que se autodenuncie para minorar o castigo (227-229). 2 — Quem desobedecer será punido (233-245). II — Auto-exortação; exortação dos seus como prova de inocência e boa-vontade: 1 — Votos de infelicidade ao assassino (246-248) (corresponde a I 1 b). 2 — Votos de infelicidade a si mesmo no caso de o esconder (249-251) (corresponde a I 1 a). III — Reforço dos propósitos: 1 — Quanto ao pedido aos tebanos (252-258). 2 — Quanto ao próprio empenhamento (258-268). IV — Apelo à acção divina para o caso de a humana falhar (269-275). Cf. M. Dyson, «Oracle, Edict and Curse in *Oedipus Tyrannus*», *CQ*, 23, 1973, 202-212.

profundo no aparente que lhe é contrário (146). A aproximação de Tirésias a Apolo é o Coro quem a faz, antes mesmo da aparição do adivinho, e investe-se de uma particular densidade, diríamos quase tocada pelo sagrado, ao ser formulada expositivamente mas também sugerida na imbricação quiástica dos nomes e atributos — um só, em casos gramaticais diversos ¹⁵:

ἀνακτ' ἀνακτι ταῦθ' ὀρῶντ' ἐπίσταμαι
μάλιστα Φοῖβωι Τειρεσίαν ...

284-285

O venerável Tirésias, em dotes de vidência, creio eu ser o mais próximo de Apolo venerável.

Não é pela acção que Tirésias se coloca voluntariamente junto ao deus: mas pelo reconhecimento, por parte do Coro, da sua clarividência (ταῦθ' ὀρῶντα, 284, σαφέστατα, 286) ¹⁶. É deste modo que o profeta aparece aos

¹⁵ Cf. *Od.* 11. 144, 151: *Τειρεσίαο ἀνακτος*. Em Homero só os deuses recebem a designação de *ἀναξ* (*II.* 1. 36 *et passim*), ou os mortais de relevo: Ulisses, Aquiles, Nestor, Filoctetes, Polidamente, Príamo, Heleno, etc. O título deve ser reminiscência homérica. Quanto à importância da presença de Apolo na peça nota H. Flashar, «Die Handlungsstruktur des König Odipus», *Poetica*, 8, 1976, 358, o papel de certas «correções mitológicas» em relação a Ésquilo, como sejam a morte de Laio no caminho de Tebas a Delfos, de onde Édipo vem. Em suspenso fica o problema do oráculo a Creonte, original no caso de o motivo da epidemia ser de invenção sofocliana.

¹⁶ A figura de Tirésias como o adivinho cego fazia parte da tradição mitológica para o Ateniense do séc. v. a.C. (já em Homero assim é apresentado: *Od.* 10. 490-495; 11. 90 sqq.) Tal facto permite que a expressão ταῦθ' ὀρῶντα sensibilize, desde logo, o espectador, embora ainda tenuamente, para um modo de visão peculiar e excepcional nas trevas físicas. Segundo uma das versões do mito, por elas foi Tirésias atingido pelo facto de ter visto com olhos físicos de humano algo que ao humano está vedado: a intimidade do divino — Atena no banho (Apolodoro, 3.6.7, que evoca o testemunho de Ferecides, e Calímaco, *Lav. Pall.* 75 sqq.). A ideia de que a visão da divindade é excessiva para o Homem, ou lhe é vedada, percorre também o *Antigo Testamento* (e.g. *Ex.* 3.6, 19.21). Na literatura grega esta noção está presente já em Homero (*II.* 20. 131) e é documentável em mitos como o de Actéon. Um outro tipo de invasão do espaço divino — a competição com os deuses — pode também ser punida com a cegueira, como se atesta no mito de Tâmiris (*II.* 2.594 sqq.) a que Sófocles dedicou um drama perdido. Esta, porém, é susceptível de compensação pela vidência: citemos, a título de exemplo, para além do mito de Tirésias, a história de Evénio (Heródoto, 9. 93-94). Demódoco é o exemplo da cegueira compensada pelo canto (*Od.* 8.64). *Vide* R. Buxton, «Blindness and Limits: Sophocles and the Logic of Myth», *JHS*, 100, 1980, 27 sqq. Sobre o mito de Fineu, punido com a cegueira e a velhice por fazer aos homens revelações proibidas, terá Sófocles escrito duas tragédias desaparecidas.

concidadãos como próximo de uma divindade que, no contexto dramático, se manifesta como instância de uma verdade velada e revelada sob a forma de oráculo.

O ancião merece ainda ser apodado de τὸν θεῖον μάντιν (298) — «o adivinho sagrado», já que a sua relação com a verdade o distancia dos outros homens e o aproxima do deus ¹⁷.

Essa relação com a verdade é expressa de um modo que merece a nossa particular atenção:

τᾶληθές ἐμπέφυκεν ἀνθρώπων μόνωι

299.

o único de entre os homens em quem a verdade lançou raízes.

Antes de mais, trata-se, qualquer que ele seja, de um dom peculiar, particular, vedado aos outros homens ¹⁸. Não é dom aprendido, nem voluntariamente adquirido ¹⁹, como voluntária é a posição de Édipo ao assumir a causa do deus: o verbo significa «implantar» ou, na sua forma perfeita ou passiva «crescer», «ganhar raízes», «estar enraizado» ²⁰.

Os vestígios do valor original de **bhu-*, associado ao mundo vegetal e à força que faz vir à luz e crescer as plantas ²¹, estão, sem dúvida, presentes ainda neste verbo. *Τᾶληθές*, como sujeito, é a instância possuída pela dinâmica de *ἐμπέφυκεν*.

Como neutro substantivado distingue-se *τᾶληθές* de *ἀλήθεια* pelo seu carácter de maior concretismo — «a verdade» no sentido de ‘aquilo que é

¹⁷ O epíteto, que já aparece em Homero com uso alargado a pessoas ou coisas notáveis (e.g. *Od.* 2.341; 4.43; 4.691), mantém, no entanto, na epopeia homérica, a par desse uso, o sentido mais restrito de «enviado dos deuses» (*Il.* 2. 22), ou consagrado ou protegido por eles (*Il.* 4. 192; *Od.* 8.264). Note-se que Fémio, o aedo de Ítaca, recebe o epíteto de «divino» (*Od.* 1. 336). assim como Demódoco (*ibid.* 8. 43 e 47), a par da veneração que lhe é concebida pelo povo (*ibid.* 8. 472).

¹⁸ Não supomos que a expressão tenha valor absoluto, mas também não cremos tratar-se de mero equivalente a ‘ante alios’, conforme defendem os comentaristas Jebb ou Kamerbeek. Parece-nos que estas palavras querem significar «o único homem de entre nós», ou seja, de Tebas. O Prólogo deixa claro que até homens ligados ao culto, como o Sacerdote de Zeus, se encontram na mesma perplexidade e desespero sem saída.

¹⁹ Cf. Heródoto, 9.94.20-21 a propósito de Evénio.

²⁰ Vide LS s.u. *ἐμφύω*.

²¹ Este assunto foi objecto de um importante trabalho e valioso contributo para a investigação das raízes pré-filosóficas de *physis*, elaborado por H. Patzer, *Physis. Grundlegung zu einer Geschichte des Wortes*, diss. Marburg, 1945.

com que indiscutivelmente nos aparece até este momento, vêm na sequência do passo já comentado (299). Saúda-o como:

πάντα νομῶν..., διδακτά τε
ἄρρητὰ τ', οὐράνια τε καὶ χθονοστιβῆ

300-301.

tudo conheces ... o que foi revelado e o que é oculto, o que habita o céu e o que pisa a terra.

Esta como que explicitação do que Édipo entende por «verdadeiro» abrange, pelos dois pares de opostos, todo o tipo de revelação — o que é susceptível de aquisição pela aprendizagem e o que pertence à esfera do sagrado e ninguém pode alcançar por livre vontade, não é transmissível nem definível. Apenas os eleitos convivem naturalmente com ele — e todo o domínio do universo a que ela diz respeito: o terrestre e o celeste. *Οὐράνια* (301) alude, decerto, não só aos poderes ornitomânticos do profeta (e recorde-se *Antígona*, 1000 sqq.), como aos próprios deuses de quem, afinal, as aves são mensageiras nos sinais que propiciam.

Mercê desse dom nada lhe é oculto e o verdadeiro, na acepção que referimos, ganha nele raízes: por isso a origem da *nosos* e o seu tipo (303) lhe deverão ser familiares, ou, pelo menos, não inabordáveis.

A *nosos* pode ser tida, para o grego da época, como perturbação do equilíbrio e leis naturais orgânicas ²⁷. Tirésias é, assim, aquele que, para

²⁷ Não vamos aqui alongar-nos sobre a divergência entre os termos *nosos* e *nosema*, o primeiro com existência já homérica e proveniente de um contexto religioso e cultural onde a doença era vista como um agente externo, de origem divina, que ataca ou pune o Homem, e o segundo, de origem bem mais moderna (segundo G. Preiser, *Allgemeine Krankheitsbezeichnungen im Corpus Hippocraticum*, Berlin, 1976, pp. 112-113 — com provável nascimento no círculo da sofística) e isenta de conotações religiosas. Se o uso de ambos os termos nos escritos hipocráticos pode estar dependente da relação dos textos com escolas médicas diversas, certo é que, como mostra o próprio Preiser, cap. III, a sua utilização pode, por vezes, coexistir em sinonímia, a fim de evitar repetições terminológicas. O autor entende que Sófocles se atém ao valor tradicional de *nosos* e que *nosema* aparece ora como sinónimo do primeiro, para impedir a repetição (*Ai.* 338), ora com o sentido de *Krankheitszustand* (*OT* 307; *Ph.* 755, 900): *op. cit.*, pp. 105-108. Achamos que estas constatações no campo da tragédia devem ter em conta três reservas: em primeiro lugar a natureza dos próprios derivados em *-mat, com vocação para formarem, entre outros nomes, os que indicam resultado de acção (*vide* P. Chantraine, *La formation des noms en grec ancien*, Paris, 1933, pp. 175 sqq.); em segundo lugar, as personificações de *nosos* em *OT* ou *Ph.* podem integrar-se na tendência geral de personificação de realidades abstractas; em terceiro lugar,

reconhecer o tipo de desequilíbrio em questão, tem de conhecer, nas suas leis, a *natureza* do meio em que a anormalidade vinga. O meio é a *polis*, no seu sentido mais lato, não só de comunidade humana, mas do próprio solo que a alimenta: ora a anormalidade afecta as próprias leis da geração (22-27).

Se tivermos em conta o que há pouco dissemos, não podemos deixar de pensar que *τάληθές*, como «aquilo que está marcado pela dinâmica da Unverborgenheit» e cresce ganhando raízes em Tirésias, é, para o caso, uma face da própria *physis*.

Esta, como processo de origem e crescimento que une gerações, modo de ser e lei que sustenta a geração (e o declínio) ²⁸ e, portanto, fundamento da própria organização da *polis* no plano humano, tem *necessidade* de se afirmar manifestando-se (o que faz parte da «natureza da natureza», se o crescer é vir à luz). Quando ameaçada, manifesta-se através da distorção, que é, afinal, uma forma de «velamento manifestante», se a expressão é permitida, e, para o caso, se chama *nosos*.

A forma *ἐμπέφυκεν* assinala o processo que relaciona *τάληθές* a Tirésias e que é, afinal, algo de paralelo ao ganhar raízes e crescer a partir do seio do que alimenta e confere força, valor que o verbo encerra na sua raiz

todo o *pathos* vivido no terreno do trágico não está, pela própria natureza da tragédia, alheado do horizonte do divino, *Nosos* não constitui, portanto, excepção. Queremos, com isto, dizer que, se o termo tem, em *Rei Édipo*, implicações religiosas, manifesta-se, antes de mais, como uma alteração do equilíbrio vital, que suscita a atenção do médico e se revelará mais tarde como o sinal visível de uma anomalia insuspeitada: o atentado às leis naturais da inviolabilidade do sangue familiar com que Édipo polui, sem o ter sabido, a comunidade tebana. Certo é que Alcmeón, no fragmento citado (4B, DK), havia já definido a doença como um desequilíbrio de elementos no corpo e utiliza para doença o termo *nosos*: sem conotações religiosas, portanto.

²⁸ Vide H. Patzer, *op. cit.* p. 72. Para a relação entre as variações semânticas de *physis* e o seu valor etimológico, decorrente do processo verbal, veja-se o cap. III da obra citada, pp. 38-74. Como crítica à metodologia seguida por Patzer, leia-se D. Holwerda, *Commentatio de uocis quae est ΦΥΣΙΣ ut atque usu praesertim in graecitate Aristotele anteriore*, Groningen, 1955, pp. 3 sqq. e 104-105. Criticado é também, do trabalho de Felix Heinemann, o ponto de princípio de que *physis* conserva o valor verbal original de «werden» ou «wachsen». A perspectiva deste último, inspirada, sem dúvida, na dissertação de H. Patzer, obscura, em nosso entender, as considerações deste sobre a fenomenologia do crescimento vegetal. Quanto à relação entre *physis* e a noção de devir implicada no verbo, ela não é, para nós, clara. Interessante seria apurar se, de facto, a tese de Holwerda (de que o valor principal de *physis* corresponde a *τὸ εἶναι* e se opõe, por vezes, a *τὸ δοκεῖν*) representa uma noção oposta à de Patzer... Não nos parece, no entanto, ser o aqui o espaço apropriado para o fazer.

φν-, e revigorado pelo prefixo *ἐν-*, que realça aqui a força endógena da raiz. Essa é a força da própria *physis* a que Tirésias se encontra equiparado ²⁹ e que faz dele o seu representante único. A imagem é completada, como atrás referimos, com a afirmação do próprio adivinho (356).

Que Tirésias conhece os seus segredos, que são a parte não desvendada da origem da doença, é patente nas suas primeiras palavras em cena:

... .. ταῦτα γὰρ καλῶς ἐγὼ
εἶδὼς διώλεσ'

317-318

estas verdades bem as conhecia eu, mas esqueci-as;

Estas palavras exprimem uma realidade determinada pelo processo dialéctico de saber/esquecer, que se converte, a partir de agora, no de saber (recordado) / ocultar, traduzido o ocultamento na renitência em revelar pela palavra, isto é, no silêncio ³⁰: 328-329 e 341.

²⁹ Apesar da relatividade do valor significativo das estatísticas de ocorrências, não deixamos, no entanto, de considerar expressivo, quanto à importância da problemática da *physis* nesta peça, que compostos e derivados de *φν-* ocorram em *OT* 39 vezes, seguidos de 26 vezes em *OC*, 20 em *El.*, 19 em *Ant.*, 17 em *Ph.*, 14 em *Tr.* e 12 em *Ai.*

³⁰ Os vv. 328-329 suscitam polémica sob o ponto de vista da crítica textual: a tradição codicológica é unânime — *ἐγὼ δ' οὐ μὴ ποτε/τᾶμ' ὡς ἂν εἶπω μὴ τὰ σ' ἐκφήνω κακά* — e, no entanto, as emendas têm-se sucedido, certamente por causa de certo grau de incoerência na interpretação do passo. Jebb coloca entre vírgulas *ὡς ἂν εἶπω μὴ τὰ σ'*, entendendo a frase como um aparte: «I will never reveal my (not to call them *thy*) griefs». Entende, pois, *τᾶμ'* como «os meus males» com a explicação de que os segredos de Édipo pesam na alma do profeta (*comm. ad loc.*). Pearson, por seu turno, desloca a primeira vírgula para o fim do verso 328 por interpretar assim o texto: «jamais revelarei os teus males para falar dos meus». Kamerbeek, *comm. ad loc.*, chama a atenção para a pouca clareza da leitura de Pearson e prefere, com reticências, a de Jebb. Cita, no entanto, como aceitável a emenda de Hermann, seguida por Schneidewin-Nauck com base num paralelo com Aesch. *A.* 598: *τὰ μάσσον' εἶπω*, embora mostre preferência pela de Campbell — *τάδ'*. Dawe, por sua vez, continua a tradição das emendas: tanto na primeira como na segunda edição teubneriana põe *inter cruces* todo o verso 329 e apresenta no aparato crítico, a par das emendas de Rauchenstein e Schmidt, a sua própria: *τὰ λῶιστά γ' εἶπω*, com a proposta da substituição de *κακά* por um «nomen *arcana* significans». Na edição de Cambridge passa para o texto aquela emenda do início do verso, que apoia no comentário final. Aí interroga-se com todo o direito sobre quais os males próprios a que Tirésias pode aludir. Com efeito, supomos não ser necessário apresentar argumentos para afirmar que Tirésias não é tocado por aquilo que revela, nem o afectam os males de Édipo. A questão foi, em nosso entender, definitivamente solucionada por M. O. Pulquério em diálogo conosco sobre este passo. Todo o problema parte, afinal, da substantivação de *τᾶμ'* e de como se deve entender. Se, como diz o ilustre helenista, não entendermos como «os meus males», mas sim «os meus

À medida que a ira vai crescendo no confronto entre o profeta renitente e Édipo, que não pode compreender tal comportamento, aquele passa do silêncio ocultante à revelação velada ³¹. Nesta progressão passa Édipo do respeito inicial ao profeta cego para a asserção injuriosa da cegueira como limite (348, 374-375); e para a extensão — pela primeira vez explícita — da invisibilidade à fonte de conhecimento auditivo e ao intelecto em geral ³²:

τυφλὸς τὰ τ' ὄτα τὸν τε νοῦν τὰ τ' ὄμματ' εἶ.

371

és cego de ouvidos, de espírito e de olhos.

O vigor da injúria é reforçado metricamente por uma pausa que isola a palavra *τυφλός* em início de verso, como um grito, a que se segue um bloco onde domina a rapidez da alternância breve/longa e a repetição martelante da oclusiva dental surda. É esse grito que desencadeia a oposição de cegueiras — completada agora expressamente por Tirésias — e o paralelismo antagónico das duas figuras (372-373). Tal antagonismo havia já transparecido em leves referências (324, 338), que o espectador, decerto, captava, dentro do horizonte de expectativa favorecido pelo conhecimento do variado material mitológico ³³.

O cego, na convicção agora expressa por Édipo, só pode ser filho das trevas (374), e a sua acção não pode, assim, tocar o mundo dos que vivem e vêem a luz (375); a sua visão é apenas a sensibilidade a valores negativos, porque o seu mundo é o da negação da luz:

... .. ὅστις ἐν τοῖς κέρδεσσι
μόνον δέδορκε, τὴν τέχνην δ' ἔφν τυφλός.

388-389

um homem que só para o lucro tem olhos, mas para a sua arte é cego.

oráculos», as palavras de Tirésias ganham a clareza que se lhes não via e as emendas tornam-se desnecessárias: «jamais falarei dos meus oráculos para não revelar os teus males».

³¹ Já o havíamos dito em *Rei Édipo*. Sófocles, p. 24.

³² Os «olhos do *nous*» não são de criação sofocliana: têm já precedentes, nomeadamente na poesia filosófica. Vide e.g. Parménides, frg. 4B, DK. 1 ou Empédocles, frg. 17 B, DK. 21. A definição de divindade feita por Xenófanes, frg. 24 B, DK, lembra, por oposição, as palavras de Édipo:

οὐλος ὄραϊ, οὐλος δὲ νοεῖ, οὐλος δὲ τ' ἀκούει.
«É toda olhos, toda espírito, toda ouvidos.»

³³ Veja-se o nosso trabalho já citado, pp. 12-15.

A revelação não é carisma seu — logo, a verdade como revelação não passará pelo cego (395-396). Édipo, pelo contrário, traz nos olhos e no espírito a visão clara que o levou a decifrar o enigma e atingir a posição de salvador, cuja aura o circunda no pórtico da peça.

Aparentemente Édipo tem razão. Mas o espectador conhece já o elo intrincado de simetrias paradoxais que une a aparência à verdade, e de que o profeta é porta-voz: *σὺ καὶ δεδορκῶς οὐ βλέπεις* (413) — «tu vês e não enxergas» é a inversão que o profeta faz das palavras do Labdácida e que definem, pela referência a si mesmo, a situação de Édipo. Na sua última fala aquele faz ecoar o mesmo motivo como antecipação de um destino: *τυφλὸς γὰρ ἐκ δεδορκότος* (454) — «cego depois de ver a luz».

Sempre que Tirésias responde às acusações ou ameaças fá-lo num tom de ressentimento contundente, agredindo com a própria verdade semi-revelada. O autor introduz, aqui, um misto de tom oracular e realismo psicológico, para reduzir Édipo à sua dependência de homem que pretende ser esclarecido. O vate reage com uma linguagem hermética, mas sem mentira, em cujos meandros Édipo se perde, como se perdeu, ignorando-o, nos meandros do seu próprio destino ao pretender evitá-lo (*e.g.* 435-439).

Deste modo, para além do seu objectivo dramático, sob o ponto de vista de orgânica do drama (já que é a exasperação que leva Édipo ao desabafo com Jocasta, com as respectivas consequências), a linguagem de Tirésias, no seu modo peculiar de revelação equívoca mas fiel, tem o condão de sugerir e reavivar, ao provocar as reacções de Édipo, a duplicidade de planos em que este se move. A situação existencial de Édipo torna-se assim *fenómeno* na linguagem de Tirésias pelo próprio modo como se faz exprimir. Esta, por sua vez, provoca em Édipo um *acontecer* da sua verdadeira situação através da linguagem das suas reacções e da sua palavra.

O espectador compreende, agora, que a cegueira visionária de Tirésias é, afinal, a correspondente fiel ao carácter da sua própria linguagem e da instância (a verdade) que na linguagem se revela velando-se ³⁴ — luz e trevas,

³⁴ Cf. o estudo feito por U. Hölscher sobre a linguagem paradoxal de Heraclito enquanto imagem viva da própria relação entre o visível e o oculto, que poderia servir para caracterização do presente caso: *Anfängliches Fragen*, Göttingen, 1968, pp. 130-143. Diz o autor (p. 140): «Das Sichtbare ist also etwas, worin sich das wahre Wesen, die Physis, zugleich andeutet und verbirgt» e acrescenta em seguida (p. 141): «Es besteht eine Analogie zwischen der Physis der Dinge und dem heraklitischen Stil. Die Dunkelheit der Gleichnissprache, wenn auch an Manier grenzend, ist daher keine willkürliche, bloss rhetorische, sondern entspricht dem Rätselcharakter des zu Sagenden. Heraklit redet nicht in Meta-

em relação de aparente antítese ou paradoxo, mas numa profunda imbricação. Esta cegueira converte-se numa das aparências que a visão pode tomar — *significa* visão, porquanto a verdade é revelação ocultante e o profeta a única instância humana em que a verdade, com a sua força incontível, ganhou raízes. O processo que une visão e cegueira é o correlativo decorrente do que une luz e trevas na natureza da verdade como revelação, entendendo-se esta revelação como linguagem e esta linguagem como ironia trágica.

O processo envolve também Édipo que, na sua oposição a Tirésias, aparece como o que vê, mas é cego, e, simultaneamente, o objecto de todo o acontecer da revelação. De resto, basta-nos pensar que, se o drama é drama de revelação e Édipo se assume voluntariamente como seu agente, recebe em si a marca desse processo com a peculiaridade de ser, além do mais, também simultaneamente o objecto insuspeitado da procura que assume e o ambigualmente revelado na linguagem do profeta. Deste modo, no hiato entre a sua consciência de agente e a sua condição ignorada de objecto da acção se desenvolve uma forma de ironia trágica de carácter diverso do da linguagem de Tirésias: a verdade aflora à linguagem de Édipo sem que o próprio que a diz dessa verdade se dê conta.

Nesta teia, a linguagem acontece como um jogo da verdade em que, de ambos os jogadores, Tirésias e Édipo, o último se apresenta como um jogador envolvido no próprio jogo — verdadeira imagem de um jogador jogado.

Assim, a aliança visão-cegueira tem que ser, nesta figura, diversa, simetricamente oposta, à de Tirésias.

Édipo é apresentado como aquele que *quer ver*, que *quer* coadjuvar na descoberta do que, também para ele, está velado. Já esta boa vontade do que não conhece aquilo que se irá desvendar é marcada pelas trevas do ocultamento — o que quer vislumbrar o ainda não vislumbrado participa da sombra com que a verdade se cobre ainda, ao levantar uma ponta do seu véu; adere, no entanto, por esse acto de vontade, ao processo de revelação — logo, assume em si, sob qualquer que seja a forma, o vir à luz de *aletheia*.

phern, um einen an sich klaren Sachverhalt zu verdunkeln, sonder das Gleichnis ist ihm, wie dem Orakel, Mittel, um auf einen verborgenen Sachverhalt hinzuweisen. Paradox ist seine Rede, weil seine Wahrheit Paradox ist».

É essa, justamente, a faceta dominante do começo da peça, da entrada do monarca no Episódio I, da recepção que faz a Tirésias:

... εἰ καὶ μὴ βλέπεις, φρονεῖς δ' ὄμωος

302

...embora não vejas, conheces, no entanto.

Ora, se toda a linguagem tem, nesta cena, um duplo referente, e se já comentámos estas palavras no que toca ao referente Tirésias, será agora útil apreciarmos a sua outra face referencial: a que toca o próprio emissor (e, ironicamente, também, o segundo referente *sugerido* no jogo) — Édipo. Da sua parte representa a saudação, *no seu todo* e referida a Tirésias, como que uma descrição deste: o cego sábio em quem a ausência de visão física nada diminui o conhecimento. Tirésias fora já apresentado pelo Coro como um homem de excepção. A formulação de Édipo desenvolve essa perspectiva de excepcionalidade ³⁵.

A excepcionalidade equivale a dizer que a regra — como Édipo a concebe — é *εἰ βλέπεις, φρονεῖς*: «se vês, conheces», ou seja, que perceber e aperceber-se andam unidos. No entanto, também Édipo se situa como excepção a esta regra implícita: *εἰ καὶ βλέπεις, οὐ φρονεῖς δ' ὄμωος* — «embora vejas, não conheces, no entanto» é o modo como sabemos que as próprias palavras o tocam e definem — como contrárias a si mesmas. E cada vez mais nítida se torna esta imagem, quanto mais Édipo se vai deixando arrastar pela indignação e pela ira. São estes sentimentos, na aparência justificados, que o levam a negar o que primeiro tinha afirmado — que Tirésias, o cego, possa ser instância do saber, isto é, que seja, realmente, excepção à equação comum concebida pelo Labdácida: a da visão-vidência.

Começa esta primeira redução com a suspeita de conjura congeminada pelo adivinho e não executada por ele apenas devido ao impedimento da cegueira (348). A esta hipótese responde Tirésias com a interrogação carregada de ironia sobre a sua veracidade — *ἄληθες* ³⁶.

Da cegueira física como impeditiva de participação directa na acção passa Édipo à extensão da cegueira a todo o conhecimento, na expressiva formulação, já comentada, do verso 371. Segundo as suas palavras, as

³⁵ Note-se que o carácter concessivo da primeira oração é reforçado pelo elemento adversativo da segunda. J. Humbert, *Syntaxe grecque* §338 cita justamente *OT*, 302 para ilustrar um caso particular de orações causais — as causais-concessivas — introduzidas por *ἐπεὶ*, *ἐπεὶ γὰρ* ou *εἰ καὶ* onde se constata um efeito, apesar de a causa normal estar ausente.

³⁶ Sobre a carga irónica dada pelo recuo do acento, *vide* E. Mielert, *op. cit.* p. 28.

trevas podem envolver não só os olhos como os ouvidos e o espírito, isto é, os órgãos ou faculdades que captam o que implicitamente é concebido como «vir à luz» em várias instâncias, quer dizer, o processo de revelação de *aletheia* nessas instâncias; são elas, neste caso, a palavra na sua força reveladora, na sua luz e no seu brilho, como dela falou e falará o Coro ³⁷, e aquilo que no universo é compreensível e visível, se abre e se dá a compreender.

A cegueira dos olhos seria sinal, em Tirésias, de trevas totais que o envolveriam (374), sintoma de que, para ele, não haveria abertura de mundo, nem revelação aos olhos, aos ouvidos, ou ao espírito.

Este alargamento da cegueira é falso em relação ao referente Tirésias, e na medida em que é falso faz já recair sobre aquele que o exprime uma quota-parte das trevas enunciadas para o *nous* — não compreende que há luz de revelação nas trevas do cego. Por seu turno, essa luz habita na palavra do profeta. Não a ver é ouvir e não ouvir, é viver nas trevas da audição onde a palavra escutada não brilha reveladora. Esta cegueira faz com que a visão dos olhos, no sentido restrito de encarar a luz sem compreender o que à luz se revela, mais não seja também do que cegueira. A afirmação de Édipo assume, pois, no contexto e na sua boca, um sentido de segunda instância em que o referente, sem que este o suspeite, é o próprio Édipo. Ele não compreende a teia que o envolve e que, cada vez mais, é sugerida nas palavras do vate. Não entende que a força da verdade, que o profeta diz representar, é a da sua própria natureza e que esta se deixa revelar na única linguagem fiel à verdade como revelação.

Tirésias fala de Édipo e sabe o que diz; Édipo fala de si e pensa falar de outrem. Também, no entanto, por ele passa, de uma dupla forma, a força da verdade: como instrumento, na sua ira cega, que exaspera o adivinho e o leva a uma revelação exasperante, com consequências na acção futura, e como agente na sua vontade confessada de prosseguir um inquérito que se inicia com a busca de um assassino e termina com a identificação do assassino no próprio inquiridor.

Mas essa força que preserva Tirésias é a mesma que destrói Édipo. Assim, o adivinho retoma as invectivas do monarca contra a sua cegueira para as transformar em alusão profética ao destino do Labdácida:

σὺ καὶ δεθορκῶς οὐ βλέπεις ἴν' εἶ κακοῦ

413

tu vês e não tens olhos para o mal que te possui

³⁷ No Párodo e Estásimo I.

ou pouco depois:

βλέποντα νῦν μὲν ὄρω, ἔπειτα δὲ σκότον

419

agora vês, mas dentro em pouco só verás a treva.

O que agora vê não enxerga sequer a sua condição, o *lugar* que é, de facto, o seu, apontado sob o aspecto de «morar»³⁸:

οὐδ' ἔνθα ναίεις, οὐδ' ὅτων οἰκεῖς μέτα.

414

[*não tens olhos*] *nem para o lugar que habitas, nem para aqueles com quem convives.*

Esta dimensão tenebrosa da sua visão tende a tornar-se visibilidade no seu futuro — sob a forma de *skotos* que o envolverá fisicamente.

O momento desta transformação, em que a visão que não enxerga se converte de todo em véu das trevas, é justamente, no processo em curso, o momento de triunfo da dinâmica da descoberta sobre a do encobrimento: *φανήσεται...φανήσεται* (453, 457) que coincide com *τυφλὸς γὰρ ἐκ δεδοκότος* (454); e ambos os aspectos coincidem, por sua vez, com o cumprimento da promessa de Édipo — *ἐγὼ φανῶ* (132).

Vemos, assim, que, no seu confronto cénico, estas duas personagens aparecem profundamente aliadas num destino comum que as envolve e transcende, que vincula cada uma a seu lugar, a cada uma dá o seu papel de *actor* num *drama* conjunto. Esse destino, essa força que agrilhoa um ao outro para se deixar exprimir numa comunicade antagónica de existências é a da verdade entendida como tensão de luz e trevas, carregada da ambiguidade da própria existência humana.

b) *Aletheia como revelação da natureza efémera do Homem.*

Depois de averiguada a constituição da *aletheia* trágica, surge uma outra questão a aguardar resposta: como «re-velação», «des-velamento», ela é-o necessariamente de algo. Que é, então, que urge desvelar-se como verdade, que aflora e se esconde no confronto de figuras? Parece-nos que, sem forçar, a primeira resposta — resposta espontânea é: a natureza de

³⁸ Diz K. Reinhardt, *op. cit.* p. 119: «die Worte *wohnen, siedeln*, usw. sind auf dieser Stufe Lieblingsworte zur Bestimmung eines Orts der allgemeinen Ordnung, wohin eines Menschen Tun gehort». Cf. *Ai.* 396.

Édipo. Ela perpassa toda a cena até 434, entendida, para o leitor moderno, numa dupla acepção — de natureza como identidade (implicando, a nível humano, a origem) e como modo de ser, como marca existencial de Édipo, que é a cegueira instalada na sua visão, e definidas ambas, cegueira e visão, a partir da relação de Édipo com a sua própria identidade, sugerida nas palavras do adivinho, ou seja, a partir da relação de Édipo com o modo de revelação da sua identidade e com o modo de ser do próprio representante da revelação. Essa dupla questão, porém, se a pensarmos em termos da época, converte-se na da origem implicada na identidade e determinante do modo de ser do originado.

Nos versos 435 sqq. esta problemática torna-se mais explícita e condensada, como de resto o próprio aspecto do texto indica, pela especial incidência de cognatos de *φν-*. É o momento em que Tirésias sugere a contra-posição de naturezas ³⁹ entre ele e Édipo:

*ἡμεῖς τοιοῖδ' ἔφνυμεν, ὡς μὲν σοὶ δοκεῖ
μῶροι, γονεῦσι δ', οἳ σ' ἔφυσαν, ἔμφρονες.*

435-436

Esta fala deve ser entendida no contexto desta problemática como: «segundo o teu juízo, a minha natureza é a loucura (no sentido de «nasci louco»); mas, segundo o dos progenitores que te determinaram a tua natureza (no sentido de «te geraram como tu és»), a minha é a da sensatez».

Tirésias está prestes a partir; e este é o momento de levar directamente Édipo ao alarme da pergunta que ele próprio faz acerca da sua origem ⁴⁰:

...τίς δέ μ' ἐκφύει βροτῶν;

437

«...e quem foi dos mortais que me gerou?»

Mas Tirésias articula de tal modo as suas palavras que encaminha Édipo para a pergunta sobre a sua natureza, no sentido de geração, e o deixa proposi-

³⁹ Note-se que apenas na contra-posição de juízos sobre a sua própria natureza — o de Édipo e o dos seus progenitores — Tirésias consegue despertar em Édipo o alarme da sua identidade, o que não obtivera com alusões tão claras como as de 413-415.

⁴⁰ Sckneidewin-Nauck dá para *ἐκφύει* a tradução «ist mein Vater» e nota em seguida: «Der Grieche empfindet in den *verbis generandi* und *pariendi* nicht nur den einmaligen Akt von Zeugung oder Geburt, sondern auch das dauernde Verhältnis des Ursprungs, der Existenz».

tadamente circunscrito à esfera biológica de que sairá para se situar numa outra esfera e realçar, mais uma vez, o limite de horizontes do vencedor da Esfinge.

Ἡδ' ἡμέρα φύσει σε καὶ διαφθερεῖ (438) — «este dia te há-de gerar e destruir» — equaciona o problema numa dimensão que ultrapassa, sem sombra de dúvida, o plano meramente biológico. Percebemo-lo já na própria morfo-sintaxe: *φύσει* como futuro não pode traduzir, tendo Édipo como objecto directo, um processo biológico; *ἡμέρα* como sujeito do verbo não pode deixar também que este seja expressão literal de tal processo.

Encontramo-nos de novo num plano de linguagem sentenciosa, de tom marcadamente oracular ⁴¹, em que a ambiguidade se torna força expressiva de um plano mais profundo e envolvente que o habitualmente expresso na univocidade do profano. Toca-se, aqui, um ponto fulcral da existência e condição humana: a sua dependência do dia. Este é facilmente entendido não apenas como unidade cronométrica, mas como dia existencial, tempo-espaco de *mostração* da natureza do Homem enquanto «efémero» ⁴², qualquer que seja a forma de efemeridade que a cada homem toca.

A forma *φύσει* parece, pois, exprimir a acção do dia: «dar-te-á a tua natureza» no sentido de «fará com que a tua natureza *apareça* em ti bem visível». Esta, pelo que já dissemos, só pode ser aqui a efemeridade paradigmática ⁴³ do protagonista enquanto Homem, mas, ao mesmo tempo, manifestada *de um modo específico*.

Assim se anuncia o momento em que Édipo conhecerá e verá revelada

⁴¹ Naturalmente somos levados a pensar aqui no aturado e minucioso trabalho de J. Fontenrose, *The Delphic Oracle. Its Responses and Operations with a Catalogue of Responses*, Berkeley (1978) reimpr. 1981. Pela observação e sistematização dos registos de oráculos e das respostas tradicionais imputadas ao fenómeno oracular, conclui o estudioso que as respostas históricas tinham um âmbito circunscrito e afastado da tradicional ambiguidade. A prova documental é sem dúvida inequívoca (apesar de nos podermos interrogar se os dados que possuímos são uma parcela ínfima ou considerável). Quanto à observação de que a tradição do oráculo como resposta ambígua é tardia (Luciano), permitimo-nos objectar que, se tal alusão explícita é relativamente recente, a referência a oráculos ambíguos, mesmo que não sejam designados como tal, é anterior e frequente em autores como Sófocles ou Heródoto. Certamente que a fama da ambiguidade nasceu na literatura e, com toda a probabilidade, coexistiu com uma realidade de oráculos diversa. Não podemos, no entanto, deixar de recordar Heraclito, frg. 93B, DK.

⁴² Tratámos desta problemática no capítulo anterior, sobretudo a propósito de *Ai.* 131-132. Nunca é demais, no entanto, lembrar o estudo de H. Frankel, «Ephemeros als Kennwort für die menschliche Natur», pp. 23-29.

⁴³ Cf. 1193-1194.

a sua relação específica com o mundo, que se chama *situação* ⁴⁴, neste caso situação-limite que é, afinal, a situação trágica: daí que *φύσει* e *διαφθερεῖ* sejam simultâneos.

Esse processo mostrativo é expresso sob a forma de «gerar», «fazer nascer», porquanto o gerar e fazer crescer é fazê-lo para a luz, para a mostração do ente enquanto é, como é e aquilo que é ⁴⁵. É neste sentido que o dia «faz nascer» Édipo, para o mostrar, na filiação e incesto insuspeitados, como o cego apesar de ver, numa existência ambígua de luz e trevas. A semente da sua destruição reside nesse limite paradigmático da sua humanidade.

A acção de Édipo como aquele que descobre, o perito na arte de decifrar, surge, por conseguinte, neste contexto, como a comparticipação, ironicamente insuspeitada na sua acepção mais profunda, no processo de vir à luz da *physis* humana: Édipo, o decifrador de enigmas, surge, pois, como o decifrador-decifrado no enigma da própria natureza humana (440-441) ⁴⁶.

⁴⁴ Essa dimensão é realçada pelo recurso já frisado a verbos que significam ‘habitar’ ou ‘coabitar’.

⁴⁵ No desenvolvimento comprovativo da sua tese, H. Patzer, ao mostrar que aquilo a que chama «raiz verbal» **bhu-* assenta num modelo vegetal, prossegue com considerações sobre a fenomenologia do crescimento botânico: salienta que o seu aspecto fundamental não é o aumento de tamanho — para esta noção possui o grego o verbo *αὐξάνομαι* —, mas o desenvolvimento até à plenitude visível, entendida esta como correspondência manifesta à entidade geradora. Cf. M. Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen, 1976⁴, pp. 11 sqq. Deste modo mostra Patzer até que ponto a noção contida na -raiz **bha* se encontra implicada no aspecto semântico de **bhu-*, evitando um erro comum na especulação filosófica de considerar o parentesco sob o ponto de vista etimológico. Cf. *supra*, n. 40 do capítulo dedicado ao *Ájax*.

⁴⁶ Notemos, de resto, que o enigma posto pela Esfinge é o da própria existência humana que, nas suas três etapas, se revela em crescimento, plenitude e caducidade. H. Flashar, «Die Handlungsstruktur des König Ödipus», 359, chama a atenção para a situação paradoxal de Édipo, o decifrador do enigma da Esfinge, a quem o adivinho propõe em vão o deciframento da sua própria existência através de uma linguagem enigmática, metafórica e ambígua. O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, pp. 43 sqq. vê justamente na última intervenção de Tirésias (447-462), pela linguagem de paradoxos e antíteses, típica da formulação de enigmas, a justificação para a saída silenciosa de Édipo em direcção ao palácio, simultânea da que Tirésias faz pelo *eisodos*. É que Édipo se retira enquanto medita, perplexo, no que o profeta lhe diz e que não parece interpretável à letra pelo monstruoso que encerra. B. Knox, «Sophocles, *Oedipus Tyrannus* 446: Exit Oedipus?», *GRBS*, 21, 1980, 321-332, contra-argumenta com uma hipótese, quando a nós mais convincente, sobre o final do episódio: que Édipo se retira, precipitadamente e em fúria, sem querer dar ouvidos às palavras do adivinho.

A articulação de antíteses de 453-460 (estrangeiro/tebano/proscrito; cego/dotado de visão; mendigo/abastado; irmão/pai; filho/esposo; nascido de/assassino de) patenteia a reversibilidade total no seu destino, simultânea da revelação da infracção monstruosa à lei de relações genéticas *naturais*, infracção essa insuspeitada por aquele que nela está situado como numa teia que o determina e destrói: a sua própria historicidade no «dia»⁴⁷.

«Cego depois de ver a luz» (454) alude ao destino físico de Édipo, mas sugere nele, neste contexto, dois momentos cronologicamente seriáveis, embora existencialmente imbricados⁴⁸. A visão física, carregada de cegueira, vai até ao momento da revelação e percepção do que aí permanecia oculto e não percebido para Édipo (aquilo para que ele era cego); a cegueira física inicia-se, como acto da vontade, no momento da revelação da natureza aberrante de Édipo e da sua cegueira existencial. Apresenta-se, pois, na continuação dessa cegueira existencial. É como o gesto de quem assume, pela destruição, a sua natureza, de quem adere ao processo dístico da *physis*, radicalizando a dimensão tenebrosa que a constitui e que se chama, no Homem, finitude. É, assim, um gesto de dística da existência humana que em si mesmo representa. Está, por isso, investido da dimensão luminosa da *physis* na sua vocação de desenvolvimento para a luz. Se a visão física se tornou linguagem de trevas de finitude, entendida como cegueira, a cegueira física que se lhe segue diz a abertura de mundo e a implícita situação de Édipo nela assumida até à visibilidade: é, por conseguinte, uma cegueira iluminada.

O futuro de Édipo assim prenunciado aproxima-se, de qualquer modo, da figura de Tirésias. Não entendemos, no entanto, que haja perfeita equivalência entre o Tirésias de agora e o Édipo do futuro. É que o conhecimento deste nasce na sua própria catástrofe e incide sobre o seu próprio destino. Tirésias, em contrapartida, «vê» desde sempre na sua própria cegueira e a sua esfera ultrapassa o meramente humano (cf. 284-286) para o situar no plano envolvente de todo o fenómeno demarcável (e por isso definível, ensinável) ou indemarcável (e por isso inefável): 300-302. De

⁴⁷ Para além do estudo que fizemos sobre o valor existencial do dia na primeira parte deste trabalho, veja-se a este respeito o que diz Heidegger, sobre a relação natureza-historicidade-*Dasein*, no seu ensaio *Vom Wesen der Wahrheit*, Frankfurt, 1976⁶, p. 17: a natureza, por si, não é histórica; ganha historicidade na natureza do *Dasein* existente.

⁴⁸ Dawe, *comm. ad* 454: «ἐκ»: after being, changed out of. The two ideas are merged; cf. *Trach.* 284, 1075». Assim o entende também Kamerbeek que aponta em *ἀντί* (455) uso similar. Jebb, *comm. ad loc.* lembra Xenofonte, *Cyr.* 3.1.17.

tal modo assim é, que o universo se lhe abre numa linguagem de sinais cujo sentido é inacessível aos outros homens ⁴⁹. Por isso, se há dimensões trágicas na cegueira do filho de Laio, a de Tirésias situa-se para além do trágico, mas como horizonte da própria tragicidade e efemeridade de Édipo.

3. *A progressão dramática como processo da revelação e ocultamento imanente a aletheia*

O Estásimo I, ao situar o Coro num plano de conhecimento idêntico ao de Édipo, em que, por conseguinte, não o pode ver como culpado, leva os anciãos de Tebas a uma atitude de reserva perante a possibilidade de conhecimento excepcional por parte do adivinho, sem que, no entanto, o respeito pela palavra profética de Delfos seja, por isso, diminuído ⁵⁰.

⁴⁹ Para além da versão da visão proibida de Tirésias, outra há, já conhecida por Hesíodo (frg. 275 Merkelbach-West) e citada por Apolodoro, 3.6.7, a par da que referimos, segundo a qual Tirésias se metamorfoseou em mulher após ter ferido as serpentes em coito sobre o monte Cilene, para retomar depois o primitivo sexo ao observar de novo a união das serpentes (ou feril-as, segundo Flégon, *Mir.* 4, *apud* L. Brisson, *Le mythe de Tirésias*, p. 135; Higino, *Fab.* 75 ou Ovidio, *Met.* 3. 316-338). Por conhecer assim os segredos dos dois sexos foi chamado a arbitrar a disputa entre Zeus e Hera (ou Júpiter e Juno) sobre quem teria a maior parte de prazer na união sexual. Por reconhecer razão a Zeus, que opinava ser a mulher, foi privado da vista por Hera e compensado por aquele com o dom da adivinhação e uma extraordinária longevidade. Nota Brisson, *op. cit.* pp. 43-44, que a figura de Tirésias, nas duas versões e no modo como é apresentada em *Od.* 10. 494-495, faz dele um eminente mediador: entre vivos e mortos em Homero (no Hades conserva privilégios que os outros mortos não possuem, como a manutenção das *phrenes* próprias dos vivos; a longevidade, neste caso, é também posição de excepcionalidade perante a morte); entre deuses e homens, já que se situa para além destes ao participar do conhecimento divino; entre os dois sexos, já que a sua transexualidade lhe permite uma posição e um conhecimento únicos quanto à *natureza* de ambos.

⁵⁰ Erradamente, quanto a nós, Ph. Vellacott, «The Chorus in *Oedipus Tyrannus*» *G&R*, 14, 1967, 109-125, vê nas duas primeiras estrofes do Coro uma alusão velada a Édipo. Na opinião formulada por R. Burton no seu livro *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, pp. 148 sqq., o estásimo é formado como que por dois cantos independentes, nascidos cada um deles das impressões deixadas pelo episódio precedente. E deste modo explica o autor a aparente incongruência da ode. A primeira estrofe e antístrofe especulam sobre a identidade do assassino desconhecido e visualizam-no, objectivamente, em fuga à perseguição e penas ordenadas pelo oráculo e pelo edicto de Édipo; a segunda estrofe e antístrofe têm um tom subjectivo, carregado de dúvidas pessoais, de temores e de emoções em conflito, onde estão presentes, simultaneamente, a crença na palavra de Apolo e a lealdade absoluta a Édipo, que o Coro não considera culpado só porque o adivinho formulou uma acusação.

Tal atitude, que documenta uma característica da tragédia sofocliana — a de tratar o Coro como uma personagem marcada, como as outras, por esse estigma da condição humana que é o conhecimento limitado e o erro de juízo —, contribui para um distanciamento dos planos em que se encontram respectivamente Tirésias e Édipo, com o conseqüente isolamento e estranheza do primeiro e aproximação solidária do segundo, o que é, afinal, a natural aproximação do Homem ao que é humano, mesmo que esse humano seja, insuspeitadamente, um plano de aparência e ilusão. Por outras palavras, a participação do Coro no erro edipiano realça a diversidade de instâncias representadas no Episódio I.

A esperança na palavra profética presentifica, por sua vez, mas de uma forma que o próprio Coro não capta totalmente, porque não está ainda em condições de fazê-lo, a importância primordial da palavra⁵¹ como meio de revelação no processo em curso. Atentemos, por exemplo, no jogo fónico e semântico da aproximação *φανείσα/φήμα* (474-475)⁵² que refulge — *έλαμψε* — no imperativo de desvelamento do oculto — *τόν άδηλον άνδρα*. O brilho e a força da palavra profética tendem a anular a invisibilidade do assassino. Mas também aqui o oráculo oculta na mesma medida em que esclarece, pois o Coro vive a sua crença na força reveladora do divino, mas não está apto a ver no que aflora à revelação o verdadeiro objecto dela. É que o passado iliba Édipo (507).

A primeira parte do Episódio traz Creonte à cena e, com ele, a perplexidade perante as acusações injustas que lhe são feitas. Creonte interroga o Coro, antes do retorno de Édipo, no sentido de saber como pôde surgir uma aparência ilusória e falsa da sua actuação. *Τοδπως δ' έφάνθη* (525) — «E o seu arrazoado mostra...» — é a expressão dessa mesma perplexidade perante o erro de juízo que a versão de Édipo traz consigo e faz ressoar, por contraste, as palavras do Coro (474-475) respeitantes à voz infalível da divindade⁵³. Por seu turno, o rigor e *verosimilhança* da versão do adivinho

⁵¹ O motivo da palavra como fonte de esperança e de salvação é retomado a partir do Párodo.

⁵² Tanto Chantraine como Frisk e Hofmann (*s.u. φημί*) apontam a identidade indo-europeia da raiz de *φανω* e da de *φημί*, embora Chantraine se exprima com certas reticências. Frisk e Hofmann assinalam, para além da identidade de raízes, o parentesco semântico entre trazer à luz, mostrar, e clarificar por palavras.

⁵³ Tanto Jebb como Schneidewin-Nauk, Dawe e Kamerbeek aceitam para 525 a lição dos manuscritos G e R. Pearson prefere a lição mais comum *πρός τοῦ δ'*. Kamerbeek, *comm. ad loc.* nota que esta última lição, por contraste com a primeira, põe Creonte a formular a pergunta errada. Para além deste argumento, cf. 848.

— «*orthon epos*» (505) — é posta em causa pelo Coro até prova em contrário⁵⁴, ao passo que Creonte, em contraste de posições, põe em dúvida não as palavras de Tirésias, mas a capacidade de Édipo apreender a realidade e, conseqüentemente, com ela a capacidade de julgá-la:

ἔξ ὀμμάτων δ' ὀρθῶν τε καὶ ὀρθῆς φρενὸς
κατηγορεῖτο τοῦπίκλημα τοῦτό μου;

528-529

*Foi sem perturbações no olhar e com um espírito não perturbado
que ele lançou essa acusação sobre mim?*

A sua dúvida ganha ainda mais expressividade se tivermos em conta aquilo que Kamerbeek nota, no feliz comentário a este passo — é que por ela perpassam vestígios do próprio discurso de Tirésias a que pertence o verso 419.

Assim, Creonte representa o continuar do processo de revelação anunciado por Tirésias; e o confronto iminente entre Édipo e o cunhado traz consigo a tensão, cada vez mais extremada, entre verdade e aparência, manifestação e ocultamento. Édipo crê ver, na ilusão que se lhe oferece, o aparecimento do que estava oculto — a evidência do regicida encoberto.

O espectador sabe agora, de sobejo, que a ilusão de Édipo se agudiza, enquanto este se deixa enredar nas malhas da sua ira e desconfiança perante a linguagem fria de um homem cuja sensatez, isenta de dimensões trágicas, não aponta abertura de caminhos. A argumentação de Creonte está longe da densidade profética do vate, mas vai excluindo e refutando as suposições do monarca⁵⁵.

A alteração entre os dois príncipes leva à intervenção de Jocasta, num movimento dramático que determina a segunda parte deste episódio e representa a continuação do processo prenunciado e condensado na cena com Tirésias. As palavras apaziguadoras de Jocasta pretendem anular as insi-

⁵⁴ Quanto ao uso do adjectivo *orthos*, para qualificar o que é verdadeiro, vide E. Miellert, *op. cit.* pp. 84 sqq., que conclui, quanto ao seu emprego em textos trágicos: «Gemeinsame Grundbedeutung für alle Wendungen von ὀρθός und ὀρθῶς ist richtig. Die Wahrheit wird also hier in dem Adverb ... von der Richtigkeit, dem Zutreffen, der Wesenentsprechung aus verstanden». Isto é, o adjectivo aproxima-se da futura noção de verdade como *correspondentia*.

⁵⁵ Sobre a figura de Creonte na peça veja-se K. Reinhardt, *op. cit.* pp. 120-121 e também o nosso trabalho já citado, pp. 23-24.

nuações de Tirésias e as implicações contidas na autodefesa de Creonte. Assume, assim, uma dimensão primeira de reforço do plano de aparência em que Édipo se move; parecem apertar a contextura do véu de ocultamento e, no entanto, é a partir deste movimento que brilha, em Édipo, a primeira centelha da revelação no alarme da coincidência entre o lugar da morte de Laio e o incidente em que ele mesmo foi actor.

Ao pisar o mesmo plano situacional de Édipo, Jocasta fica também marcada, na sua linguagem, por uma ironia trágica, mas de cariz diverso do das palavras de seu filho — é que tanto os discursos como as personagens possuem modos de ser bem distintos. Enquanto Édipo procura e vai procurar até às últimas consequências a verdade do assassino encoberto, que com ele se identifica, Jocasta não se deixa atormentar pelo imperativo de uma revelação, antes constrói a sua própria lógica em defesa da estabilidade cómoda, mesmo que esta venha a manifestar-se como meramente construída na aparência⁵⁶.

Por essa via, a tensão, já patenteada, desde o começo da peça, na dramática da verdade esboça-se neste episódio em dois momentos e movimentos diversos que transparecem de um modo geral no discurso dramático e particularmente no emprego de compostos da raiz *φαν-*.

O primeiro dos momentos é o confronto Édipo / Creonte. Este representa a argumentação que, desarticulando as suspeitas infundadas do monarca, faz perigar a sua segurança régia ao apontar implicitamente para o fundamento das insinuações de Tirésias — *τοῦπος δ' ἐφάνθη* (525) é expressão da justa perplexidade de Creonte. O monarca, por seu turno, incarna a força de ocultamento, ao persistir cegamente na desrazão da sua ira — *ἐμφανῶς* (534) —, das acusações insinuadas em *ἄφαντος* (560), embora, por si, pretenda e julgue estar no encalço do criminoso.

No segundo momento, invertem-se as direcções tensionais: Jocasta pretende confirmar a aparência e incarna, assim, a tendência ocultante. É, no entanto, do seu zelo de conservar o que é mais cómodo e fácil, através de uma lógica falaciosa, que surge uma primeira pista a aproximar Édipo daquilo que procura e pretende representar⁵⁷. Édipo, por sua vez, representa agora a urgência de revelação.

O ponto de passagem do primeiro ao segundo momento dá-se com a evocação, quase mágica, do lugar do incidente com Laio (716), num con-

⁵⁶ Sobre a figura de Jocasta vejam-se as pp. 21-23 do nosso trabalho referido.

⁵⁷ O papel de Jocasta nesta dinâmica é bem observado por D. Seale, *op. cit.* pp. 232 sqq.

texto que pretende ser prova da falibilidade do profeta. Jocasta começa por introduzir a sua argumentação: *φανῶ δέ σοι σημεῖα τῶνδε σύντομα* (710) — «dou-te uma prova directa do que afirmo». A intenção das suas palavras e o efeito que delas resulta representam um regresso à ironia trágica que percorre grande parte da peça. A conclusão do seu discurso contém também um sentido por ela não captado:

... .. ἦν γὰρ ἄν θεὸς
χρεῖαν ἐρευνᾷ ξαιδίως αὐτὸς φανεῖ.

724-725

«... se um deus as [palavras proféticas] pretende inexoráveis, facilmente as revela por si mesmo.»

De facto, é da sua tentativa de consolidação de uma aparência — falsa — que surge o primeiro passo para a descoberta que o deus exige.

São certas as palavras da rainha quando se propõe revelar, tão certas quanto as de Édipo anteriormente: de uma forma absolutamente diversa da que têm como intenção. As provas que Jocasta dá são *syntoma*, isto é, directas e breves como uma estrada recta rumo à revelação final. É essa a acepção etimológica do adjectivo⁵⁸ e o caminho que as palavras vão abrir parte, nesta complexa teia de relações, da encruzilhada do caminho para Delfos tornado palavra em 716.

A aspiração que move Jocasta a uma segurança consolidada leva-a à narração começada por *φανῶ* e à conclusão de que o deus revela — *φανεῖ* — por si o que quer revelar; no entanto, o que o seu discurso suscita é a inquietação perante coincidências entre factos amortecidos na memória de Édipo e as circunstâncias da morte de Laio. A inquietação conduz a perguntas, cujas respostas aproximam mais e mais o relato de Jocasta e o incidente da viagem do príncipe — *τάδ' ἤδη διαφανῆ* (754) — «claros são já os factos». E eles começam agora a abrir-se, aos olhos de Édipo, numa dimensão inquietante e estranha que o leva, pela primeira vez, a recuar no juízo sobre a cegueira total do adivinho e, implicitamente, a interrogar-se sobre a validade da sua visão: *δεινῶς ἀθνημῶ μὴ βλέπων ὁ μάντις ἦι* (747) — «forte receio alimento de que o adivinho veja, afinal, com clareza». Se Édipo fraqueja agora quanto à certeza da sua clarividência, sente, pela primeira vez, a possibilidade de

⁵⁸ Kamerbeek, *comm. ad 710*, dá como primeira ocorrência do adjectivo a qualificar o discurso Ésquilo, *Pers.* 698. Cf. Sófocles, *Ant.* 446 e *OC.* 1579.

uma eventual cegueira sua. Esta, a ser real, implica a participação inesperada nos próprios factos que Édipo busca clarificar. O seu problema existencial, conforme o pode conceber até aqui, é então expresso na perplexidade das perguntas que constituem os versos 822-823⁵⁹. Que natureza é a sua, a de um *kakos*, quando, afinal, ao pretender afastar-se da iminência de uma monstruosidade *contra naturam*, que traria à luz algo de visão insustentável, se torna um anátema (823), causa do miasma de Tebas, mediante o incidente do caminho da sua fuga?... O relato do oráculo de Febo (791-793) constitui a expressão divina desse mal iminente sobre a sua existência, que o fará destruir e subverter a relação familiar natural para a substituir pela visibilidade do monstruoso e aberrante através de uma geração intolerável.

Esse mal, predito no passado, sabe-o o espectador já consumado e teme-o Édipo como susceptível de realização e não de todo afastado já, se, por acaso, a sua existência fez coincidir o homem da encruzilhada com o monarca cujo assassino é miasma da cidade e do próprio leito do assassinado. É que o carácter inusitado de uma situação torna plausível a excepcionalidade aberrante da outra, se o homem sobre quem se abatem tais desígnios tiver nascido como um excepcional *ἀθλιώτερος* (815) ou *ἐχθροδαίμων* (816) e se encontrar na contingência de *aparecer* como criminoso e anátema contra a sua própria vontade, contra os objectivos e motivações que o levaram a agir como agiu.

As últimas palavras da *rhesis* edípiana lembram-nos, até certo ponto, a figura de Ajax, quando, ao ver ameaçado o seu modo de ser como modo de aparecer, formula o desejo do desaparecimento total que é a morte. Também aqui o protagonista prefere, a tal opróbrio, tornar-se *aphantos* (832) para todos os mortais, ficar privado da luz e fora do meio luminoso — fórmula tradicional para exprimir a morte — a «ver» a vergonha de tal crime recair sobre ele (832-833). Este seu voto toma força nas palavras finais do Episódio IV, ao reconhecer a sua identidade.

Agora tudo fica suspenso de uma palavra, da palavra proferida pelo servo da comitiva de Laio. Tudo se concentra na sua espera: Édipo aguarda a resposta a uma pergunta que já toca a sua natureza e Jocasta persiste na vinculação ao primeiro relato, suporte de manutenção da aparência cómoda, insistindo na sua evidência (848) e arredando a hipótese de um outro discurso revelador (852-853) com base numa lógica falsa, de dúvida sacrílega⁶⁰ e tragicamente irónica (851 sqq.).

⁵⁹ Note-se como agora toma forma de interrogação acerca de si mesmo (822) a acusação feita a Creonte em 627.

⁶⁰ Jocasta não duvida aqui da capacidade divinatória humana, mas da credibilidade

À palavra imperativa do deus, que no Prólogo se anuncia e que o Estásimo I vai retomar em elaboração poética, como palavra de denúncia, revelação e salvação, sucedera-se um discurso muito peculiar, que amplamente comentámos, no Episódio I. A atmosfera do religioso que circundou este episódio é ampliada, como já sugerimos, pelo tom do Estásimo I, onde o Coro, marcado embora pelas limitações cognitivas de uma personagem normal — a quem, portanto, no momento dramático preciso, as insinuações do adivinho se não apresentam de todo isentas de reserva — materializa, numa visão grandiosa, o poder revelador da palavra divina que brilha, ameaçadora, sobre o assassino ainda oculto.

O ritmo e a sucessão veloz de movimentadas imagens da primeira estrofe e antístrofe preparam para a violência rápida e infalível da descoberta, cujo prelúdio nos aparece encenado no Episódio II num caminho que, melhor que ninguém, Jocasta define sem saber (710), no mesmo discurso em que se profere a expressão-alarme «encruzilhada de três caminhos».

A segunda estrofe e antístrofe são a reserva cautelosa daqueles que pretendem uma solução conciliadora entre a palavra do oráculo e a inocência de Édipo, cuja acção e intervenção positiva na vida da cidade é conhecida, patente (*phanera*) e justifica a perplexidade incrédula, que se seguirá, perante as palavras de Creonte. Esta adesão do Coro ao plano da verosimilhança, a partir do que conhece, representa um traço de limitação cognitiva e, ao mesmo tempo, o contraponto de obnubilação correlativo da euforia de revelação da primeira parte da ode. *Phanera* como evidência é precisamente o suporte de uma aparência ilegítima e inconsistente que soçobrará quando o *orthon epos* se manifestar como tal.

O Estásimo II, por sua vez, completa o enquadramento deste episódio reportando as suas considerações religiosas a um plano mais abstracto e geral, o do universalmente válido, que rege e actua de modo determinante no que é humano. Talvez a melhor prova do seu carácter de expressão do universalmente válido seja mesmo a extrema dificuldade em encontrar um referente concreto, na peça, entre as personagens, que provoque o conjunto de reflexões de expressão lírica por parte do Coro, e o consequente historial da controvérsia interpretativa sobre esta ode.

Fundamentalmente trata-se de uma súplica de revelação — revelação do poder actuante e actual de princípios enunciados e tidos como indiscutível-

da própria manifestação divina. Quanto à resposta de Édipo (859), estamos de acordo com a perspectiva de R. Burton, *op. cit.* p. 156: ela deixa-nos pouco espaço para sabermos até que ponto o monarca está envolvido no cepticismo da rainha.

mente válidos, numa linguagem de tipo adequadamente sentencioso — por parte de um grupo de homens que, através do seu estatuto dramático e da sua linguagem, representam o Homem desconcertado num horizonte de compreensão angustiantemente limitado.

Mantemos a nossa opinião ⁶¹ de que a primeira estrofe e antístrofe constituem um enunciado de leis que o Coro crê como universalmente válidas e com as quais adverte Édipo de que se abstenha de excessos violentos que conduzem à tirania ⁶² — sem que nele veja (ou queira ver) o assassino de

⁶¹ U. Hölscher, «Wie soll ich noch jetzt tanzen?», *Festschr. f. H. Friedrich*, hrsg. E. Kohler, Frankfurt, 1975, 376-393, defende também a perspectiva de que a prece do Coro tem carácter de validade universal e pede, no caso concreto, que os deuses se manifestem através de um cumprimento do oráculo diferente daquele que se teme. Cremos, no entanto, que Hölscher vai longe demais ao excluir referências concretas a Édipo e Jocasta; no caso desta última, defende não ser chocante para o espectador do séc. v a.C. a dúvida formulada sobre a validade dos oráculos (*op. cit.* p. 383).

⁶² Aceitamos para 872 a versão dos códices e não a hipótese defendida pelos entusiastas da emenda de Blaydes. Dawe adopta a correcção na teubneriana e justifica-o mais tarde, no comentário da edição de Cambridge: «One of the most famous lines in Sophocles, quoted in countless books of criticism, is 'Hybris begets tyrant' ... But what Sophocles actually wrote was 'Tyranny begets Hybris' as printed in our text, and we may be sure of this for two reasons» e passa a enumerá-las: o facto de a sua versão ter todo o aspecto de um lugar-comum e o facto de a versão dos códices ter validade limitada, com difícil aplicação a Édipo. A hipótese despertou a simpatia de R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, pp. 191-193; mas este autor é menos peremptório que Dawe. Os seus argumentos são de ordem linguística (cf. R. Burton, *op. cit.* pp. 164-165). Mas a unanimidade da tradição codicológica e a sua plausibilidade devem levar-nos a ponderar se será lícita uma emenda que, salvo no caso da argumentação de Winnington-Ingram, se baseia em interpretações sobre o estásimo: deverá o texto vergar-se à interpretação ou esta ao texto?... Dawe prefere a emenda porque ela se aproxima de um lugar-comum. O argumento é frágil: Sófocles pode ter querido, precisamente, alterar o lugar-comum para converter um pensamento de validade absoluta numa admoestação velada ao caso particular de Édipo. Sob o ponto de vista estilístico, parece-nos preferível a anáfora perfeita *hybris... hybris* dos códices que a imperfeita da emenda. De qualquer modo, não cremos que *tyrannos* tenha aqui, conforme pensa G. Gellie, «The Second Stasimon of the *Oedipus Tyrannus*», *AJPh*, 85, 1964, 120, mais o valor simbólico de transgressão do comedimento (o que engloba Édipo e Jocasta) do que o valor literal. Segundo A. S. McDevitt, «The Dramatic Integration of the Chorus in *Oedipus Tyrannus*» *C&M*, 30, 1969, 91-92, o Coro refere-se a Édipo não como ele é mas como ele se tornará no caso de persistir na descrença na palavra de Apolo, com que Jocasta o contagiou. Este autor, que se opõe com validade a leituras parabásicas do estásimo, assim como à perspectiva de um Coro tornado subitamente voz do poeta (conforme pensa G. Müller, «Das zweite Stasimon des König Ödipus», *Hermes*, 95, 1967, 269-291), parte de uma posição metodológica que aplaudimos: as odes não devem ser analisadas separadamente e apenas em relação ao contexto próximo, mas como intervenções com sequência de uma personagem colectiva, consistente e caracterizável como tal.

Laio. A segunda estrofe dirige-se, na sua maior veemência, a Jocasta, cuja atitude é inequivocamente ímpia (885-886), de descrença perante o poder dos próprios deuses (720-722). Essa atitude implica o castigo divino, associado à necessidade imperiosa de uma prova irrefutável da validade dos oráculos, através da revelação do assassino procurado, que terá, necessariamente, de ser a de um filho de Laio e Jocasta. A urgência do castigo e revelação é a urgência pedida pelo *sentido* do culto — assim entendemos a perplexidade expressa em 895-896.

Exposto em termos bastante gerais o que entendemos ser o cerne do Estásimo II ⁶³, vejamos agora que contributo nos traz ao estudo do tema.

Os *nomoi* que regem toda a esfera do humano, expressa através do binómio *λόγων ἔργων τε πάντων* — «em todos os actos e palavras» ⁶⁴, sendo *ὕψιπδες*, são inatingíveis, pois têm como assento e origem o lugar do próprio divino. Ultrapassam, ao mesmo tempo que a afectam, a *physis* dos mortais. Nem esta, que é limitação (*θνατὰ φύσις*), as toca, nem uma outra força — *λάθρα* — a obliteração, que é *ocultamento* à memória, as atinge. O esquecimento é uma das forças a que está sujeito o que é humano na simbiose de luz e trevas que o constitui. É outra das formas de desgaste temporal que a morte assume ⁶⁵. Só o que no tempo existe a ela está sujeito: «o tempo (*chronos*) tudo leva ao esquecimento (*lethe*)» diz-nos Sófocles num dos seus fragmentos (954 Radt). Ora a força de divino que anima o fundamento

⁶³ Parece-nos desnecessário o desenvolvimento da argumentação que sustenta a nossa tese, dado que já a explanámos em *Rei Édipo. Sófocles*, pp. 45 sqq. (com a referência bibliográfica de p. 27, n. 1 e 3.). Recordemos, contudo, que conforme foi notado no seminário efectuado sobre esta peça no Semestre de Inverno de 1982-1983 no Institut für Altphilologie da Universidade de Munique, sob a orientação do Prof. H. Flashar, é comum no Coro sofoclíano a participação na limitação cognitiva, com as respectivas consequências dramáticas, que atinge as personagens singulares do poeta. Sobre uma seriação das principais linhas interpretativas do estásimo, vide D. A. Hester, «Oedipus and Jonah», *PCPhS*, 23, 1977, 32-61.

⁶⁴ Sobre a relação entre as duas realidades, *nomos* e *physis*, veja-se o trabalho de F. Heinemann, *Nomos und Physis. Herkunft und Bedeutung einer Antithese im griechischen Denken des 5. Jahrhunderts*, Darmstad, (1945) reimpr. 1986.

⁶⁵ Esta temática é particularmente expressiva em Píndaro. Só aquele que se destaca pela *arete* nos jogos escapa ao destino de esquecimento (*ἔπανε λάθρα*, 6.20) que ameaça todos os mortais (*O.* 7.45-47); mas necessita, para tal, que a evidência dos seus feitos seja recolhida e preservada na obra do poeta, no *χρονιώτατον φάος* (*O.* 4.10. Cf. Farnell, *comm. ad loc.*). Assim o mostra, entre outros passos, *N.* 1.11-12; *I.7.*16-19; vide Farnell, *comm. ad I.* 7.18. Só deste modo o tempo se converte naquele que traz à luz a verdade (*alatheia*) *O.* 10.53-55. Vide D. Bremer, *Licht und Dunkel*, pp. 274-275 e 302.

universal não está sujeita ao tempo — não envelhece (872), nem cede à obliteração, pois a sua validade implica a sua manifestação como tal.

A súplica final a Zeus, como o Olímpico por excelência ⁶⁶, pressupõe, por parte do Coro, a angústia de um universo ameaçado na sua ordem — *μή λάθοι* é a expressão do temor de que a ordem soçobre e com ela todo o conjunto de elos e normas de relação humano-divino, que define, ao mesmo tempo, o lugar do Homem no cosmos. É que a justiça divina implica a sua revelação: que a verdade dos oráculos (*τάδε*, 902) ⁶⁷ os torne *χειρό-δεικτα* ⁶⁸ é exigência inadiável. Só o vir à luz daquilo que são, a manifestação da consonância entre palavra profética e realidade proferida restituirá o carácter de *ἐμφανής* ao culto de Apolo como representante do espaço sagrado do profético.

Excluem-se *λάθοι* e *ἐμφανής* como qualidade do que tem, em si, poder de manifestação ou por ele é possuído; e o espaço do sagrado — e com ele o do humano — consolida-se ou soçobra (910) consoante um ou outro dos vectores tensionais se impuser. Movido pela angústia da ordem ameaçada, o Coro suplica a justiça pela revelação — que é queda e punição do assassino, obrigatoriamente filho de Laio: sem que conheça, entretanto, a sua identidade —, roga pelo processo de *a-letheia* enquanto manifestação da *dike* divina. Só assim os *nomoi* cumprem a sua natureza de eterna e universal validade.

A anterioridade e insubmissão ao tempo (872) de princípios que enraizam para além do que é humano (o Olimpo como espaço do divino é o seu sustentáculo, 868) e nele actua é expressa num tom sentencioso na primeira estrofe, o que podemos entender, por um lado, como linguagem adequada à caracterização do Coro (os Anciãos de Tebas) e, por outro, como verbalização de uma ideia típica das concepções de religiosidade helénica. Daí advém o seu cunho proverbial.

Não podemos deixar de evocar aqui o Estásimo II de *Antígona*, pela similaridade de atmosfera, em cuja segunda estrofe também os Anciãos de Tebas cantam os princípios incorruptíveis a que chamam «poder de Zeus» (604-605) como o senhor do Olimpo ⁶⁹. O esplendor olímpico (609-610)

⁶⁶ Cf. Kamerbeek, *comm. ad 904-905*: «Zeus ἄθανατος ἀρχή is indeed coextensive with the rule of the νόμοι ὑψηλοδεις».

⁶⁷ A. Schmidt, na sua tese de *Habilitation*, defende que este pronome se deve entender como «Wahrheit der Orakelspruche». A informação foi-nos dada por H. Flashar.

⁶⁸ Note-se a expressividade do *hapax legomenon*.

⁶⁹ Quanto ao carácter tradicional e reminiscências homéricas da linguagem de *Ant.* 609-610, *vide* M. Treu, «Licht und Leuchtendes in der archaischen Poesie», *St. Gen.* 18, 1965, 91.

é a evidência incontestável do poder divino e sempre actuante das normas que nele enraízam, eternamente válidas (611-613), incorruptíveis e anteriores ao tempo. A incorruptibilidade dos princípios é, aqui, afirmada na vitória da sua prova, não contra *lethe*, mas contra uma outra força afim e tenebrosa, marca da limitação, parente da morte, que afecta justamente o que no tempo existe, com a marca de perecibilidade — o sono que tudo envelhece ⁷⁰ e o próprio fluir temporal ⁷¹.

Esta estrofe é eco da famosa intervenção de Antígona no episódio anterior, onde a jovem invoca solenemente os:

ἄγραπτα κἀσφαλῆ θεῶν
νόμιμα
οὐ γάρ τι νῦν γε κἀχθές, ἀλλ' αἰεὶ ποτε
ζῆι ταῦτα, κοῦδεις οἶδεν ἐξ ὅτου ᾿φάνη.

454-457

«os preceitos não escritos e imutáveis dos deuses ... é que eles não são de agora nem de ontem, mas têm vida perene e ninguém sabe desde quando vigoram.»

A operância e imutabilidade sempiterna dos preceitos divinos é incompreensível, indiscutível e irrefutável na sua manifestação actuante (chamamos a atenção para o valor de ᾿φάνη) ⁷², cujas raízes mergulham para lá de todo o

⁷⁰ Cf. Heraclito, frg. 26 B, DK. Quanto ao texto sofoclíano, ele é por demais contorverso neste passo, quer pela variedade da tradição de manuscritos (*πανταγήρωσ* A: *παντογήρωσ* L rec. Σ: *παντογήρων* K), quer pela abundância de propostas e conjecturas formuladas pelos melhores editores e especialistas da matéria. Aceitamos a posição de Pearson, quanto ao verso 606, ao dar primazia à versão do Laurentianus. Tem esta solução, sob o ponto de vista estilístico, a vantagem de manter o paralelismo entre: *τεάν, Ζεῦ, δύνασιν...τὰν οὐθ' ὕπνος αἰρεῖ ποθ' ὁ παντογήρωσ* (604-606) e *ἀγήρωσ δὲ χρόνοι δυνάστας/κατέχεις ᾿Ολύμπου/μαρμαρέεσσαν αἴγλαν* (608-610). LS, no entanto, considera corrupta tanto a forma de A como de L e abona apenas esta última. De todas as emendas propostas, a melhor parece-nos ser a de Jebb — *πάντ' ἀγρεύων* —, aceite por M. H. da Rocha Pereira, na sua tradução a *Antígona. Sófocles*, Coimbra, 1984.

⁷¹ Opinamos, com Pearson, que é de manter em 607 *ἀκάματοι* (ao contrário do que pensa Dawe, que aceita a emenda de Schneidewin). O adjectivo é reconhecido à partida pelo auditório como epíteto homérico (ligado ao fogo) e o passo mantém, como já vimos, a solenidade de uma linguagem de tradição épica. Além disso, o refluir dos meses sublinha o processo temporal do envelhecimento e os membros da frase, ligados por *οὔτε...οὔτε* (606-607), orðem-se ao que se segue, iniciado pela partícula *δέ*. ᾿Αγήρωσ δε χρόνοι é um paradoxo que apenas o divino admite.

⁷² Vide D. Seale, *op. cit.*, p. 92.

processo temporal, naquilo e com aquilo mesmo que determina e rege o que no tempo existe. Por isso mesmo, sendo imutáveis, podem, contudo, ser «não escritos». É que a sua manifestação assume carácter de imanência ao próprio Homem (o que, modernamente, poderíamos denominar intuição), a não ser que este se encontre envolto nas trevas da cegueira ⁷³ e do erro.

Jocasta volta à cena com uma prece a Apolo para que este conceda «uma solução isenta de mácula» (921): o efeito de ironia trágica, na aparente resposta imediata do deus através da vinda do Mensageiro de Corinto, tem sido comparado ao efeito desencadeado em *Electra* pela prece de Clitemnestra e sua sequência dramática ⁷⁴. A resposta do deus é a tessitura mais apertada do véu da aparência — a da inoperância dos seus oráculos a respeito de Laio e de Édipo. Apolo parece abdicar da sua própria autoridade na cedência à súplica de Jocasta, para que depois a verdade surja, tanto mais brutal quanto mais inesperada, das malhas do engano com que primeiro se ofereceu. Mas este breve tempo basta para que a rainha se deixe tomar no engano híbrido de que os oráculos divinos são inoperantes (953), ironizando ao chamar-lhes veneráveis, e formule, numa euforia de alívio e cegueira, a filosofia de vida daí decorrente: se não há predições, não há previsibilidade (a que *pronoia* está associada, 978) e, sendo assim, quem pode falar senão da *tyche*? Quem pode viver senão ao sabor do momento (977 sqq.) ⁷⁵?

À sua despreocupação opõe Édipo uma reserva imperiosa — *πᾶσ' ἀνάγκη* (986). Assim se opõem, num plano de fundo de que nenhuma das figuras se apercebe, estas duas alternativas em breve superadas para Jocasta pela evidência esmagadora de um Apolo agora *ἐμφανής* que a reduz ao silêncio e à morte. Jocasta exulta na aparência algum tempo antes de Édipo, porque a verdade se revela primeiro a esta. A dessintonização entre a exaltação

⁷³ É isto também o que a entrada de Tirésias, no Episódio V, sugere através da ironia daquele que se autodenomina cego físico e assim insinua a sua oposição a Creonte, o cego de espírito que necessita verdadeiramente de guia.

⁷⁴ H. Kitto, *The Greek Tragedy*, pp. 130-131. O efeito da prece e a ironia da resposta típica de Apolo, da revelação da verdade através de uma «aparência» contrária, foi recentemente explorado por D. Seale, *op. cit.* pp. 237 sqq.

⁷⁵ Jebb, *comm. ad 977*, é um dos estudiosos que pretendem salvaguardar a atitude de Jocasta com o argumento de que as suas palavras não negam a ordem divina que rege o mundo, mas a sua cognoscibilidade. Confessamos não compreender esta reserva quando a expressão é clara: é a *Tyche*, ou melhor, as obras da *Tyche*, «what chance has to offer», como diz Dawe, *comm. ad loc.*, que regem o espaço humano. Quanto à inserção do passo numa história do conceito, vide M. H. da Rocha Pereira, *Enciclopédia Verbo, s.u. 'Fortuna'*. Cf. E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, p. 242.

na aparência e a queda de um e de outro faz com que, sob o ponto de vista dramático, entre o processo na primeira e na segunda das personagens, o Labdácida apareça assustadoramente isolado na sua cegueira, que a acentuação lírica do Coro ainda mais realça ⁷⁶.

Há horror nas últimas palavras de Jocasta e na sua tentativa — humanamente compreensível — de impedir Édipo de chegar à verdade — a verdade de um oráculo claro porque decifrado pela própria revelação da realidade (σαφής), de um oráculo que testemunha simultaneamente que não é a *Tyche* quem rege os homens, mas que há leis universais e determinantes, no seio das quais a natureza-identidade de Édipo se revela. A tentativa frustrada de velamento por parte de Jocasta corresponde ao horror da própria revelação iminente que é a revelação de Édipo a si mesmo.

A questão condensa-se, propiciada pela ingenuidade e ignorância do Mensageiro de Corinto, à volta da pergunta sobre a origem genética de Édipo: é posta em causa a identidade que até então assumira. Cognatos de *φαν* entram num jogo linguístico entre os versos 1007 e 1019, para em breve adquirirem uma outra expressão:

οὐκ ἂν γένοιτο τοῦθ', ὅπως ἐγὼ λαβῶν
σημεῖα τοιαῦτ' οὐ φανῶ τοῦμὸν γένος.

1058-1059

Tal não poderia acontecer — encontrar-me no poder de tais indícios e renunciar à descoberta da minha origem.

Édipo compreende que o problema da revelação é o da sua própria natureza, sem ter compreendido, contudo, que ultrapassará bem mais para além a mera resposta genética ⁷⁷. Vê, agora, que há coincidência entre *φανῶ* e *φανοῦμαι* mas, surpreendentemente, é neste ponto, ao roçar mais de perto o cerne da revelação, que as trevas do espírito o arrebatam para o inverosímil.

⁷⁶ Nota A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, p. 224, a mestria de recursos do dramaturgo que, ao fazer chegar o Mensageiro antes do Servo, cujo grau de conhecimento é mais elevado, permite que este episódio condense, em termos mais reduzidos, a «curva dramática» da peça: autoconfiança triunfante, enredamento profundo na aparência a que uma palavra abre o caminho tenebroso da fatalidade. Por isso não há aqui lugar para longas intervenções, mas para o ritmo agitado de diálogo vivo e breves falas.

⁷⁷ Em contrapartida, Jocasta, cujo horizonte de conhecimento é agora bem diverso, condensa em 1068 o que verdadeiramente está em causa: *μήποτε γνώης ὅς εἰ* — «jamais possas saber quem és».

Aquele que há pouco se havia distanciado de Jocasta, receoso do cumprimento dos oráculos, que contrapunha à sua afirmação do império da *Tyche* uma atitude bem mais cautelosa, deixa-se agora, quando tudo parece ser evidente, levar aos píncaros da ilusão trágica tomando sobre si, como nota Dawe (*comm. ad loc.*), a filosofia daquela que neste momento se suicida, ao mesmo tempo que repudia o seu convite a não prosseguir com as indagações.

A explicação dada por Édipo da sua natureza é, significativa e ironicamente neste contexto, o antípoda da verdadeira definição. Édipo vê-se como um filho da *Tyche* (1080), da *Fortuna* incompreensível, rebelde a um esforço normativo ⁷⁸, que, no tempo, o teria gerado e feito vir à luz — *πέφνκα* — e deixado que esse tempo (cuja relação com Édipo é expressa através de uma linguagem mítica: *συγγενής*. Cf. 1082) lhe determinasse, enquanto tempo de *tyche*, o curso da vida e o levasse da pequenez de criança abandonada à maturidade no esplendor de um trono.

Esta e não outra é a natureza evidente de Édipo (1084), conforme ele próprio euforicamente a vê. Outra e não esta é a natureza de Édipo conforme se revela, agora com toda a evidência, ao espectador. E por detrás do discurso da suprema ilusão desvenda-se uma auto-apresentação de Édipo, correcta e trágica na ironia do inconscientemente dito.

A relação entre Édipo e o tempo que aqui aparece com identidade própria, como o irmão gémeo que acompanha ⁷⁹, é exacta naquilo que exprime

⁷⁸ A língua alemã tem para *παῖδα τῆς Τύχης* a feliz correspondência que encontramos em Schneidewin-Nauck, *comm. ad loc.*: «Glückskind». O passo deve, em nosso entender, ser encarado como um eco de 977 sqq., sem ter, contudo, as conotações híbridas das palavras de Jocasta. Vide Kamerbeek, *comm. ad* 1080. A personificação da *Tyche* não é originalidade sofocliana. Burkert, p. 287, aponta a importância crescente das personificações no pensamento religioso grego a partir de finais do séc. vi a.C., coincidente com o carácter problemático, cada vez mais acentuado, da plástica e descrição poética das individualidades divinas. Uma das personificações de maior relevo, segundo Burkert, é a da *Tyche* a quem Píndaro dedica uma ode (*O.* 12. Veja-se Farnell, *comm. ad O.* 12. 1-2), que Eurípides considera a grande modeladora do destino humano (*Ion*, 1512-1515), e que terá o apogeu de culto no período helenístico a par de Cibele. Sófocles dedicou-lhe também um hino que se perdeu (frg. 809 Radt). As personificações aparecem, no entanto, já em Homero (*e.g. Il.* 9.502 sqq: as Preces, filhas de Zeus). Hesíodo utiliza-as em profusão (*e.g. Th.* 224-232). Sobre a importância de *Tyche* na tragédia euripídiana, vide M. H. da Rocha Pereira, «O herói épico e o herói trágico», *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Letras*, 24, 1985-1986, 113.

⁷⁹ O laço de intimidade e dependência que une a existência humana ao tempo pode converter este, na linguagem poética, no familiar e inseparável congénere de cada homem. Assim o vemos já em Ésquilo, *A.* 107 (*σύμφοτος αἰών*). Vide E. Fraenkel, *comm. ad* 105 sq. e

de simbiose profunda entre Homem e Tempo, enquanto aquele aparece perspectivado historicamente, situado e enraizado como uma personagem que, como já temos acentuado, só pode ser trágica no momento em que possui e assume a sua historicidade. O enraizamento temporal que Édipo abertamente assume — e a busca dessas suas raízes (1084) — ganha, assim, na boca do herói, um valor bem mais profundo neste contexto que prepara, segundo nos parece, o futuro reconhecimento lírico da figura como um *paradigma* (1193), agora bem dentro da mais insana ilusão.

O Coro, ao sublinhar liricamente a ilusória exaltação do filho de Laio, mergulha com ele no mesmo erro, unindo-se-lhe, assim, profundamente (enquanto Jocasta ficou isolada, esmagada na própria revelação), para, setenta e seis versos mais adiante, se distanciar, horrorizado perante aquele homem e o que a sua sorte significa. É bem provável que, para além da mestria deste recurso do poeta, ele tenha lançado mão, para o realçar, do efeito cénico de movimentos diversos (ou mesmo opostos) do Coro no Estásimo III e IV ⁸⁰.

À espera e em silêncio permanece em cena, no modesto plano que o seu estatuto lhe dá, o Mensageiro ⁸¹, espécie de visualização da força que, agora suspensa pelo ritmo de euforia de uma cegueira em paroxismo, aguarda o tempo exacto de retomar a sua marcha. Torna-se como que no eco das palavras de Tirésias suspensas sobre Édipo a aguardarem a denúncia final.

Em passo certamente moroso, pelo peso dos anos e relutância em vir, chega o Servo, mandado chamar para confirmar o testemunho do assassino de Laio e esperado agora para falar também da origem de Édipo. Do confronto entre estas duas figuras, de classe igualmente modesta, e do reconhecimento mútuo ⁸² se gera uma tensão de forças opostas no rápido processo de revelação que constitui este episódio tão breve quanto agitado.

J. de Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, cap. II). Píndaro, por sua vez, fala da singénese entre a acção do homem e o seu destino (N. 5. 40). Esse tipo de relação dado na personificação do tempo tem exemplos vários em literatura mais próxima de nós, como, por exemplo, as humanizações do Natal em *A Christmas Carol* de Ch. Dickens.

⁸⁰ Com a diferença que, no Estásimo IV, Édipo não está presente e aqui deve ser precisamente ponto de convergência visível da atenção do Coro, uma vez que a extensão diminuta da ode não deve permitir a sua ausência e reentrada, como nota D. Seale, *op. cit.* p. 242.

⁸¹ É D. Seale, *op. cit.* p. 242, quem chama a atenção para o efeito cénico desta inusitada permanência.

⁸² Sobre o efeito cénico do reconhecimento de ambos, veja-se mais uma vez o trabalho de D. Seale, p. 243.

Temos frente a frente o velho servo que sabe demasiado para querer falar e o Mensageiro que, por se não aperceber da gravidade dos factos, mas esperar, antes, algum provento, fala sem peias e obriga o outro a expressar o que não quer. O que sabe incarna, aqui, o «velamento»; o que não sabe, o «desvelamento». O processo luz--trevas que caracteriza a verdade como revelação a dar-se, aqui, agora, de modo determinante, torna-se visível na identificação de cada um dos seus compostos com cada uma das duas personagens em confronto.

Mas também esta identificação é equívoca como equívoca é a verdade em si — se o esforço por revelar é a atitude do Mensageiro (*λέγεις ἀληθῆ*, 1141, diz o Servo), ele é ditado pelo grau de ignorância acerca do verdadeiro significado da revelação. Em contrapartida, a atitude de reserva renitente do Servo, que é, sem dúvida, a última das peias e a mais frágil, na fragilidade da própria figura, a servir de contrapolo no processo do vir à luz, é ditada pelo conhecimento daquilo que virá à luz; conhecimento tão profundo quanto este homem aparece como o elo oculto, o espectador invisível e sempre presente dos momentos fundamentais da existência do Labdácida. O aparecimento já esperado desta figura é, por si, a aparição do elo de conexão, visível, incarnado, embora desconhecido ainda no seu cerne mais íntimo, que Édipo busca como resposta para as várias faces desarticuladas da sua existência ⁸³.

O vigor do impacto entre um e outro dos vectores tensionais presentes em cada um dos anciãos é dado pela estrutura do diálogo dramático — uma vivíssima *antilabe* que constitui praticamente todo o episódio e que Édipo vai dominando mais e mais até se tornar no inquiridor do Servo e lhe arrancar a explicitação verbal daquilo que, finalmente, se tornara já claro aos seus olhos.

Para o público ateniense da altura este interrogatório deveria estar bastante próximo da realidade da prática judicial, pela sua linguagem, pela tipicidade da testemunha renitente, do inquiridor que a pressiona a falar. Édipo é aqui o agente bem vivo da verdade a apurar, cujo objecto de apuramento sabe, agora, ser ele mesmo. Da cegueira de há pouco transita, pelo reconhecimento mútuo dos dois anciãos, para o plano de síntese de um processo cujas dominantes se faziam incarnar, como vimos, nos dois servidores.

À medida que o seu grau de conhecimento se vai aproximando do do Servo, Édipo tenta quebrar as barreiras do silêncio deste; constrange-o a tornar palavra aquilo que já é, por demais, manifesto e dispensaria a confir-

⁸³ A. Cameron, *The Identity of Oedipus the King*, p. 22.

mação verbal para ser certo. Mas a força que domina Édipo é, agora, como que a necessidade de a revelação cumprir um último passo para ser total — o tornar-se palavra, o ter de se fazer ouvir (*ἀκουστέον*, 1170) para se consumir ⁸⁴.

4. *Édipo: o paradigma e a individualidade trágica*

O que ficou explícito até ao verso 1176, mesmo à luz da necessidade de verbalização, seria o suficiente para provocar a reacção final do herói; no entanto, o poeta suspende-a e retarda-a seis versos, em nosso critério magistralmente. Não tem grande relevo a informação que Édipo pede agora, mas a sua pergunta ocasiona, por parte do Servo, as únicas palavras livres e espontâneas que este profere desde que chegou — as da expressão do horror que o tinha impedido de falar e do lamento sobre o seu inquiridor. Este lamento toma forma através de um reconhecimento espontâneo (a condicional de 1180-1181 é apenas a expressão estilística da reserva provocada pelo horror) da identidade de Édipo. É este reconhecimento que provoca a reacção final do herói.

Este breve retardamento faz com que apareça como necessária a ressonância no outro da revelação em causa. Revela-se a natureza-identidade de Édipo, mas revela-se não só para si como para os outros, tornada palavra na boca dos outros. O lamento do Servo, a que Édipo adere, torna o lamento do herói numa espécie de rito, já que este retardamento e esta amplificação criam uma certa atmosfera de religiosidade no fim do episódio e fazem ainda ecoar, pela similaridade, o grito de Jocasta antes do suicídio (1071).

Τὰ πάντ' ἄν ἐξήκοι σαφή (1182) é a expressão da consumação do processo de *aletheia* na peça — literalmente: «tudo parece ⁸⁵ ter chegado a tor-

⁸⁴ Sobre a importância deste passo na caracterização de Édipo, veja-se o nosso trabalho já citado, p. 20. O processo que aqui culmina foi deste modo caracterizado por H. Flashar, «Die Handlungsstruktur des König Ödipus», 356: «Die Handlung des *König Ödipus* ist Entdeckungshandlung, in der früher Geschehenes ans Licht gebracht wird. Protagonist der Entdeckungshandlung ist Oedipus; sein Handeln besteht in Sprachhandlungen, meist in Form von Fragen, gelegentlich in Drohungen, Warnungen und Aufforderungen». A acção modifica-se no momento em que as premissas diversas, na posse de personagens diversas, se ajustam e reconstituem a pré-história do drama.

⁸⁵ Traduzimos por «parece» a afirmação atenuada que o optativo presente, acompanhado da partícula *ἄν*, exprime neste caso. A esta construção chama Bornemann-Risch *Potentialis der Gegenwart* (§ 228.3): vide Kühner-Gerth § 396.2.

nar-se claro ⁸⁶). A expressão τὰ πάντ' engloba não só os oráculos, cuja clareza é a constatação de como foram cumpridos ⁸⁷, como os factos cuja explicação Édipo buscava desde o começo — a epidemia, sinal de miasma de um assassino encoberto — ou as palavras paradoxais e acusadoras de Tirésias. A expressão engloba também os momentos basilares da vida de Édipo, como o incidente no banquete de Corinto, a luta na encruzilhada, a cicatriz dos pés, na acepção de «todos os factos parecem ter ganho um sentido» ao aparecerem integrados numa rede de relações que determina o próprio Labdácida. Por isso fala de si como ὅστις πέφασμαι (1184): o perfeito corresponde, no seu sentido de acção acabada de completar ou cujo completamento afecta o presente com os seus resultados, ao valor semântico de ἐξήκοι. O primeiro hemistíquio de 1184 conserva unidos πέφασμαι φύς num jogo de aliteração imperfeita da oclusiva labial que sublinha ainda mais a estreita relação contextual estabelecida entre φαίνω e φύω.

A *physis* de Édipo, agora bem patente, é dada através de uma série de infracções (...ὄν χρῆν...ὄν χρῆν ... ὄνκ ἔδει) que dizem respeito à origem e ao modo de estar com os que o cercam ou o defrontaram. É este carácter aberrante da sua natureza que constitui «a verdade» desnudada. Essa aberração, agora sem véus que a envolvam, marcada como luz excessiva no excesso que é toda a monstruosidade, pesa em Édipo e para Édipo como o corte radical com o mundo da normalidade que é, afinal, à primeira vista para ele, o mundo dos vivos, o mundo da luz ⁸⁸. O momento da revelação

⁸⁶ Sobre o estudo do adjectivo na tragédia, vide E. Mielert, *Ausdrücke für Wahrheit und Lüge in der attischen Tragödie*, pp. 54-69.

⁸⁷ Schneidewin-Nauck, *comm. ad loc.*, parece entender o neutro no sentido mais restrito de complementaridade dos oráculos: «Alles (beide Angaben des Orakelspruches) dürfte sich erfüllt haben».

⁸⁸ Este adeus à luz deve ser literalmente entendido como um adeus à vida e ao mundo dos vivos, à semelhança de todo um manancial de exemplos que fazem desta despedida um lugar comum na literatura da época (vide R. Bultmann, «Zur Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum», *Philologus*, 97, 1948, 5 sqq.). Só o horizonte de expectativa dado pelo conhecimento do mito de Édipo (sobre este assunto veja-se de novo o nosso trabalho já várias vezes citado, pp. 12-15) pode levar possivelmente o espectador a perceber, por detrás deste verso, uma alusão à posterior cegueira (vide Kamerbeek, *comm. ad loc.*) que aqui fica sugerida quer pelo contexto mitológico, quer pelo contexto dramático criado pela cena de conjunto Édipo-Tirésias. Que o herói intenta primeiro suicidar-se, é corroborado pelo relato do Mensageiro do Palácio (1255); mas fica explícito em 1371-1374 que Édipo entende, depois, que também não há lugar para ele no espaço dos mortos, onde se projectam os vínculos e as normas do espaço dos vivos.

radical, o momento da verdade consumada em que a sua existência ganha um sentido, é o momento da sua morte, conforme o ateniense do século V entende, sem equívocos, a despedida da luz que constitui o verso 1183. Esse seu primeiro impulso, de se subtrair à participação nela com os outros concidadãos e à visibilidade da sua existência perante aqueles para quem *aletheia* tirou o véu, é sublinhado, sob o ponto de vista cénico, pelo recolher precipitado de Édipo ao interior do palácio.

Em contrapartida, o Coro entoa todo o drama da revelação. Também para ele se extinguiram as trevas do erro, sem que, afinal, e como é óbvio, a «verdade» em acção o afecte do mesmo modo. Não é, no entanto, o mero espectador que assiste, consternado, à queda de um homem ao saber da sua origem; a acção afecta-o de uma maneira diversa, especial, que toma expressão nesta ode, se bem que, como vimos, o confronto Édipo-Tirésias a tivesse já preparado. Às derradeiras palavras de Édipo não responde o Coro, de imediato, com um lamento sobre a sorte do herói; o objecto primeiro da sua consternação está contido no primeiro verso da ode: *ὠ γένεαι βροτῶν* (1186) — «oh! gerações dos mortais». É através deste grito que percebemos, desde logo, o modo como se sentem afectados os Anciãos de Tebas — enquanto mortais. É, também, por comungarem dessa mesma dimensão de mortalidade que o Coro situa os espectadores no mesmo plano em que se encontra, dirigindo-se-lhes com *ὕμᾱς* (1187) e envolvendo-os no mesmo destino comum de aparência e queda.

Coro e espectadores são agora a humanidade perplexa perante o seu próprio destino consubstanciado em Édipo. Assim a verdade — que é a procura e revelação da natureza insuspeitada do Labdácida — confere a este, definitivamente, através das palavras do Coro, uma dimensão paradigmática (1193). De que modo o confere fica definido nos versos 1189-1192:

*τίς γάρ, τίς ἀνὴρ πλέον
τᾶς εὐδαιμονίας φέρει
ἢ τοσοῦτον ὅσον δοκεῖν
καὶ δόξαν γ' ἀποκλῖναι;*

*Que homem, sim, que homem
da ventura mais possui
do que a aparência de a ter,
e, uma vez tida, de cair no ocaso?*

A expressão *δοκεῖν* é o ponto crucial deste passo: define e circunscreve os limites da *eudaimonia* humana, ao mesmo tempo que precede a

queda, o declínio do Homem, que surgem numa relação de sucessão inevitável. *Δοκεῖν* permite, cria a *eudaimonia* limitada pela inevitabilidade da queda. Traz, pois, em si, o germe de uma na outra. Define, por sua vez, ao elevá-la a um nível paradigmático, a trajectória do destino de Édipo na peça. Essa trajectória é, sem dúvida, a que o herói percorre do apogeu, do prestígio de que goza perante os cidadãos como monarca esclarecido que já havia salvo a cidade, até à queda, que é o reconhecimento da sua origem incestuosa e da sua própria presença na cidade como miasma.

Se *δοκεῖν* estabelece uma *eudaimonia* limitada pela queda e na primeira está já presente o germe da segunda, podemos interrogar-nos onde nos aparece, na peça, condensado, o momento de imbricação destas duas dominantes. Toda a ironia trágica que habita a linguagem do protagonista ou dos seus interlocutores é expressão de uma duplicidade correspondente à aliança das dominantes em questão, mas, mais do que qualquer outro passo, a cena do confronto entre Édipo e Tirésias é a condensação máxima, a expressão acabada de uma aliança tensa entre estas duas forças compósitas: aparência de prosperidade harmoniosa e fatalidade da queda.

O que acima deixámos dito sobre a cena parece-nos ser suficiente para documentar e justificar o que agora afirmamos. Lembremos apenas que Tirésias representa a força denunciadora do que permanece encoberto para além da figura de Édipo conforme ela *aparece* aos que o rodeiam; e a própria linguagem de um Édipo que ignora a sua verdadeira situação e identidade se oferece a Tirésias como campo onde a subversão do seu plano referencial permite a abertura de um plano referencial mais profundo. A ele só Tirésias tinha acesso; às outras personagens parecia negado, ausente na própria possibilidade de prestígio e respeito que marca a existência do parricida incestuoso aos olhos dos Tebanos.

Através do confronto entre o rei e o adivinho denuncia-se, em imagem precisa, o acusado no acusador, a cegueira naquele que vê, o objecto de inquérito no inquiridor, o proscrito no soberano preclaro — isto é, na sugestiva denúncia do profeta define-se a forma primeira como Édipo aparece não como *aparição* mas *aparência*, já que é a imagem desvirtuada da realidade oculta.

Para Tirésias, a ventura de Édipo é fictícia: em breve há-de ter fim e reverter-se no seu contrário. Pode, por isso, na simbiose profética de futuro no presente, mostrar aquilo que esconde, ser sinal do seu contrário e, por isso, reduzida apenas a si mesma, ser aparência enganadora, mas, reconhecida como tal, ser condensação do próprio destino de Édipo e da sua cegueira

interior, quando não vê aquilo que também se lhe não manifesta nem a ele nem à cidade. Aos olhos de Tirésias, o que parece não pôe o que é em perigo, não o falseia; por isso mesmo, não há oposição entre *δοκεῖν* e *εἶναι* na sua visão sintética — radicada, como vimos, num plano mais profundo de síntese de oposições.

Para Édipo e para os que o cercam, incluindo o Coro, a capa exterior com que o seu destino se lhes mostra é entendida como a sua verdadeira face, sem que nela seja visto o distanciamento que o afasta da realidade oculta por detrás desta manifestação enganosa e, por isso mesmo, desvirtuante no erro de compreensão que cria: *δοκεῖν* tomado por *εἶναι* esvazia-se de carga ontológica.

Essa ambivalência da revelação marca a famosa cena do Episódio I e a ambiguidade de um *δοκεῖν* simultaneamente objectivo e subjectivo perpassa também por ela, já que o verbo pode, em Grego, assumir uma ou outra variação de significado embora mantenha, no seu cerne, unidas as duas categorias⁸⁹: o «parecer» de alguém é formulado, baseado no modo como algo lhe parece, aparecendo-lhe.

A aparência enganosa de *eudaimonia* na fragilidade humana leva o Homem a pensar-se ilusoriamente como *eudaimon*, ou seja, a tomar-se por aquilo que não é na realidade. O hiato entre o que é e o que pensa ser, que é, afinal, o hiato entre realidade e aparência, torna-se o espaço da sua queda no momento de reconhecimento da distância entre essas duas instâncias⁹⁰. Ao reconhecê-la, reconhece implicitamente a sua própria natureza e situação.

⁸⁹ LS divide o campo semântico de *dokein* precisamente de acordo com o critério de objectividade ou subjectividade na construção do verbo. Provavelmente, o facto de não ter tido em conta que o verbo, no seu cerne, não opõe a categoria de «sujeito» à de «objecto» — antes deve as variações de significado à deslocação do ponto de vista no seu emprego — leva Kamerbeek, *comm. ad loc.*, a debater-se com a tradição da interpretação subjectiva (Jebb) e objectiva (Wilamowitz), aproximando-se da primeira. Confessa, no entanto: «it is not possible to be sure whether *dokein* is objective (seem) or subjective (imagine)». Ellendt anota este passo entre alguns dos que, em Sófocles, são marcados pela duplicidade de *uideri sibi* e *putare*. A tomada de consciência crítica sobre o emprego de categorias habituais da época a partir da qual se pensa a ontologia grega deve-se, em grande parte, à hermenêutica contemporânea, sobretudo com M. Heidegger e H. G. Gadamer, no seu livro *Wahrheit und Methode*. Sobre este assunto leiam-se os pressupostos metodológicos do prefácio da obra de W. Luther, já citada.

⁹⁰ Veja-se a interpretação do passo feita por M. Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, no capítulo intitulado «Sein und Schein», pp. 82-83.

É este o aspecto paradigmático que o Coro vislumbra e canta na existência de Édipo. No entanto, a anáfora de τὸν σὸν determina não só παράδειγμα como δαίμονα e ecoa uma terceira vez a fim de sugerir que o carácter de universalidade do primeiro se une, aqui, à individualidade do segundo. É que o paradigma do destino humano, se tragicamente experienciado, implica uma *situação* histórica e a sua historicidade contém sempre a marca da individuação ⁹¹.

Na peça, mais ainda, se o trágico é dado na especificidade de um processo de *re-revelação* com aquilo que por ela se faz revelar implica o pôr a descoberto, reconhecendo-a, determinada situação histórica do herói.

A luz da revelação dá a conhecer aquilo que ilumina, mas constitui também o factor de diferenciação por excelência que estabelece contornos, define limites, cria a noção de espaço e, com ela, a de distância. Assim, se essa luz ilumina o Homem como ser em situação e aí mostra a marca *in primis* da condição humana, daquilo que une o homem ao homem e lhe faz sentir a evidência de uma comunidade de laços e de raízes, também delimita e evidencia, por outro lado, a especificidade que uma situação existencial traz consigo, o que a cada um se abre como a parte que lhe toca, o seu «destino» exclusivo e irrepetível. Ou seja, a «entidade» humana, ao desvelar-se numa existência, manifestará a *identidade* comum em simultâneo com a *diferença* individualizadora.

Se estas duas dimensões são apanágio da humanidade, o paradigma trágico há-de, paradoxalmente, ter carácter de universalidade e exclusividade para tocar a fundo o espectador comprometendo-o, na sua humanidade individualizada, com a situação dramática. Assim, o que torna verosímil e comunicante o destino trágico de Édipo é, por um lado, o já apontado carácter de exemplo, mas, em necessária complementaridade com ele, o seu carácter de exclusividade.

A revelação do carácter fictício e fugaz da *eudaimonia* pela queda ocorre no tempo e pode ser entendida como intervenção do próprio tempo que tudo abarca, que compreende a acção que é o próprio acto de existir, humanamente, do germe até ao fim. Por isso o seu fluir parece marcado por esse carácter englobante da acção humana e, ao mesmo tempo, por uma justiça dítica imanente que consiste na destrinça evidenciada entre aparência, como tal,

⁹¹ Do trágico como modo *sui generis* de experiência do indivíduo historicamente situado nos ocupámos no capítulo dedicado ao *Ajax*.

e ser. Destrinça essa em que o Homem soçobra pela manifestação *ad extremum* da sua finitude:

ἐφηῦρέ σ' ἄκονθ' ὁ πάνθ' ὄρων χρόνος
δικάζει τὸν ἄγαμον γάμον πάλαι
τεκνοῦντα καὶ τεκνούμενον.

1213-1215

*Descobriu-te, mau grado teu, o tempo que tudo vê;
condena esta união monstruosa, em que há muito
genitor e gerado são um só.*

O valor etimológico de *dike* está bem patente no verbo que denuncia uma justiça mostrativa a exigir, através do erro mostrado, a reposição na ordem justa. O que o tempo, na sua envolvência — sentida e expressa como o seu carácter omnividente —, traz à luz, é a natureza-identidade de Édipo como infracção total, insuspeitada e contrária à vontade do monarca (assim interpretamos ἄκονθ', 1213), às leis ético-biológicas que fundamentam a própria convivência humana. Se o que no tempo se trai e pede justiça é o processo de união e geração humana, o mesmo é dizer que a entidade ameaçada e infringida é a própria força em que todo o existente radica e de onde provém, que o traz à luz e o marca com o estigma do seu modo de ser.

Essa força tem as suas leis que, ao tocarem, no plano biológico e social do Homem, a própria semente da vida, são sentidas como sagradas, inalteráveis e imperecíveis. A sua infracção é tida como profanação, pecado existencial que coloca contra as leis da própria existência aquele que existe como infractor, o que estilisticamente nos é dado pelos oximoros citados (1214 e 1215) — *radicados, contudo, num étimo comum*. O processo de revigoração das leis «físicas» até à manifestação que extirpa o agente *miastor* dá-se no seio do tempo, a coberto (1212), sustentando, assim, uma aparência minada pela queda que toma a forma de «justiça» imanente ⁹².

⁹² Este passo recorda Anaximandro, frg. 1B, DK, a propósito do devir de todas as coisas que são: *διδόναι γὰρ αὐτὰ δίκην καὶ τίσιν ἀλλήλοις τῆς ἀδικίας κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν* — «pois pagam mutuamente o castigo e a indemnização da sua injustiça de acordo com a ordem do tempo». É de salientar o aspecto da comunidade de origem e natureza dos existentes, a partir de uma entidade simultaneamente arcaica, omnipresente e intemporal (cf. frg. 2 e 3B, DK) que as marca com leis que lhe regem princípio e fim, leis que os votam ao excesso — *adikia* — e, no excesso, à destruição que mais não é que um acordo de harmonia baseado na *dike* e na *tisis* mútua. O grande ordenador e o meio em que estas leis vigoram é o tempo. Sobre a interpretação a dar a *apeiron*, assim como ao papel do

O valor dístico dessa justiça toma, por isso, a forma de voragem destruidora. A luz da revelação é, simultaneamente, as trevas da forma de finitude com que o herói está marcado, substancializadas, na peça, como cegueira nas suas dimensões várias.

As palavras finais da ode coral são o reconhecimento, na realidade, das palavras proféticas de Tirésias sobre o poder revelador e destruidor do dia (438).

5. *A exposição voluntária da cegueira e o imperativo dístico da physis humana como aletheia.*

A chegada do Mensageiro é acolhida como a explicitação do modo como *δικάζει* se concretiza e estabelece as suas consequências. É o anúncio do que o palácio, como seio onde ocorreram o nascimento proscrito e o incesto, esconde na sua intimidade (1229), cujo epicentro é o tálamo, onde a acção se concentra, para em breve se desventrar numa evidência visível de horrores (1224, 1229). A significativa convergência da acção para o tálamo⁹³ como espaço de união e geração, lugar, por excelência, onde *physis*, no plano genético, é consagrada ou profanada, torna ainda maior a expressividade através do relato, em discurso indirecto, das palavras de Jocasta e de Édipo. Elas são o reconhecimento de uma situação e de uma existência anómala onde a distorção do elo de relacionamento genitor-gerado é expressa pelo paralelismo dos oximoros em poliptoto:

... .. διπλοῦς
ἐξ ἀνδρὸς ἄνδρα καὶ τέκν' ἐκ τέκνων τέκνοι.

1249-1250

... *concebera uma dupla geração, um esposo nascido de outro esposo e filhos de seus filhos*

e

γυναικά τ' οὐ γυναῖκα, μητρῶϊαν δ' ὄσπον
κίχιοι διπλήν ἄρουραν οὐ τε καὶ τέκνων.

1256-1257

... *onde poderia encontrar a esposa que não era esposa, o seio duas vezes materno: para si e para seus filhos.*

tempo, vide G. S. Kirk, J. E. Raven, M. Schofield, *The Presocratic Philosophers*, Cambridge, 1983², pp. 105-121.

⁹³ Em *As Traquínias* o motivo do suicídio no tálamo assume também um forte valor

É no tálamo, carregado desta marca significativa, que Édipo se cega justificando a sua automutilação como um impedimento de *olhar* e conhecer aqueles que procurava conhecer e a quem o ligam laços anómalos.

A visão como forma de conhecimento e relacionamento com os outros é anulada por Édipo. Este reconhece agora quão limitada fora a sua visão e refugia-se, por isso, nas trevas que habitaram sempre por dentro dela.

Por este seu modo de se subtrair à relação normal com os outros, ao «estar com» que o estar no mundo implica e que é experienciado e expresso como visão-conhecimento, se subtrai Édipo à comunidade, ao mundo de leis que infringiu e no qual se não pode integrar mais (1381-1383). Ao fazê-lo, paradoxalmente, Édipo torna-se, contudo, seu representante enquanto agente defensor e restabelecedor da sua ordem.

Esta forma de retracção à luz assume, na peça, um peso similar à do suicídio de Ajax. Mas não ganharia mais em valor no caso de Édipo se suicidar — antes perderia profundidade e força expressiva. A morte, como morte física, é ainda algo que acontece, mesmo quando provocada, dentro do fluir e refluir como mundo de leis primordiais, naturais, em acto no tempo. Todo o ser vivo perece, todo o Homem, em existência, traz consigo a morte no estigma da sua finitude actuante. Tarde ou cedo, uma se radicalizará na outra e o adeus à luz, que marca as derradeiras palavras do moribundo desde Homero, significa o corte total dessa reciprocidade vital que é ver e ser visto no grande meio luminoso que é vida e acção. O espaço dos mortos subjaz, ontológica e geograficamente, ao dos vivos como seu sucedâneo e ambos pertencem a um cosmos comum que os rege e coordena. A passagem de Édipo de um a outro representaria um percurso *natural*, se bem que antecipado, pelo qual se reuniria, de novo, no seio da morte, àqueles a quem o ligam laços de transgressão (1371-1374)⁹⁴.

A morte não é, por conseguinte, a resposta adequada para a anomalia manifesta a exigir remissão. Nem a cegueira auto-infligida na intimidade do palácio o é completamente. É necessário, porque ela consubstancia a cegueira existencial do herói, assumida e levada à radicalização absoluta pelo seu *αὐτόχειρ* (1331), que se torne uma cegueira visível, manifesta e

expressivo, em função da poderosa força de *eros* na peça. Ao tema dedicámos o nosso trabalho «Eros e finitude em *As Traquírias* de Sófocles», *Humanitas*, 27-28, 1975-76, 131-166.

⁹⁴ Cf. W. M. Calder III, «The Blinding, *Oedipus Tyrannus* 1271-1274», *AJPh*, 80, 1959, 301-305. Neste mesmo artigo (301, n. 2) o autor estabelece diferenças entre a automutilação de Édipo, feita longe da vista do espectador, e a cegueira de Tâmiris, drama perdido de Sófocles, que, em sua opinião, se consumaria diante do público.

aberta à luz, aos olhos de todos. Só assim coincidem em absoluto *φαίω*, no seu objecto, com *φαίνομαι*, no seu sujeito⁹⁵. Só assim o processo de revelação da verdade, e da verdade como revelação, está completo: no momento em que aquele que é tocado por uma cegueira oposta à de Tirésias insiste em se expor à luz e aos olhos de Tebas como réprobo cego (1287-1289) de modo a que essa cegueira se torne visível — pela automutilação dos olhos — para que não haja mais trevas a impedir que a verdade venha à luz. Esse sacerdócio último da verdade assumida, agora, até um ponto extremo, converte Édipo, de algum modo, num outro Tirésias iluminado por uma visão clara da sua natureza e num defensor agente da própria ordem natural ao auto-expurgar-se dela como seu *miastor*⁹⁶. O movimento de auto-exposição do herói aos olhos de Tebas corresponde, assim, ao retardamento que os versos 1178-1181 aparentemente representam para a reacção de Édipo, e que vimos terem como base a necessidade que a revelação traz consigo de ser «revelação para alguém».

A cegueira tem, aqui, no entanto, um outro valor — Édipo traz-se à luz sem que, contudo, continue a participar da luz. Este hiato existencial é a forma mais eficaz de se auto-excluir das leis naturais da vida e morte, que infringiu. Ao assumir a sua «a-normalidade» regenera, pois, a norma ameaçada. Não se refugia, como Ájax, nas trevas da morte sem que a comunidade o veja e sem que ele a defronte, no ocultamento total que a todos

⁹⁵ *Εδρίσκομαι* (1397) representa essa coincidência conscientemente expressa. Cf. 1421. Sobre a cegueira como metáfora visual dos limites do humano, para além do livro de D. Seale, veja-se R. Buxton, «Blindness and Limits: Sophocles and the Logic of Myth», *JHS*, 100, 1980, 22-37. Na p. 25 deste artigo o autor procede ao esclarecimento oportuno dos limites da literatura psicanalítica, representada por G. Devereux, «The Self-blinding of Oedipous Tyrannos», *JHS*, 93, 1973, 36-49, no estudo da acção dramática desta peça.

⁹⁶ Observe-se a análise feita por D. Seale a 1271-1274, *op. cit.* p. 247. Quanto à auto-exposição da cegueira, preparada já pelo Mensageiro do Palácio, apresenta Seale (*ibid.*) o seguinte comentário: «after the self-blinding comes self-exposure and the self-blinding becomes other than it was. It is no longer a personal affair; this is done for Thebes. He makes an emblem of himself, he brings to light what was always there, his own blindness. This is the awesome fulfilment of the public commitment he first made. Moreover, the circle of doom which the visual imagery, now active in meaning, now passive, kept ever before us is perfectly realised in the entry of one who is both revealer and revealed». Sobre a história do conceito de *miasma* e suas implicações *vide* A. Adkins, *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values*, Oxford, 1960, pp. 86-115. Sobre a divergência primitiva entre *miasma* e *agos* e posterior tendência para o uso convergente dos termos, veja-se R. Parker, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford, (1983) reimpr. 1985, pp. 3 sqq.

espera. Revela, revelando-se, aquele que não participa já, na luz, da comunidade daqueles para quem se revela. É que, enquanto Ajax permanece preso à sua imagem de *aristos* — mesmo na negação da possibilidade de como tal se manifestar — Édipo reconhece uma sua outra natureza insuspeitada e assume-a.

O suicídio de Ajax e a automutilação de Édipo marcam a passagem da luz às trevas, tão livremente escolhida por ambos, que às trevas se dirigem, na familiaridade de uma apóstrofe onde o adjectivo possessivo salienta ainda, embora de forma diversa para cada um dos casos, a estreita relação que une os protagonistas à entidade sombria. Para Ajax, como vimos, as trevas convertem-se numa luz de cariz específico e exclusiva do herói; para Édipo não há qualquer referência luminosa nas trevas: são estas que lhe pertencem como o seu mundo, o seu chão, a sua natureza. Ele mesmo se denomina um *σκοτεινός* (1326), o que evoca o passo que nos levou à aproximação com Ajax ⁹⁷:

*ὡς σκότον
νέφος ἐμόν ἀπότροπον, ἐπιπλόμενον ἄφατον*

1313-1314

Oh, névoa abominável das minhas trevas, ameaça inexprimível...

A sua existência radica não na luz, como o grande mediador e constituinte, mas nas trevas que o tocam e que experiencia como uma forma exclusivamente sua de morte, determinada enquanto *ἀπότροπον*, adjectivo que correntemente significa ‘abominável’ ⁹⁸, mas cujo sentido primeiro nos parece estar aqui bem vivo: ‘que se afasta dos outros’ ou ‘que afasta os outros’ ⁹⁹. Poderá estar presente o sentido segundo do valor objectivo do adjectivo — a razão ‘que afasta os outros’: o horror; mas, mais do que isso, é o corte com o mundo, com a comunidade como dimensão de vida do Homem enquanto ser *político* e social, que as trevas de Édipo lhe oferecem como quinhão existencial. O adjectivo pode ser definição do destino de Édipo, do isolamento daquele que se expõe à luz, abominável, sem contudo da luz participar.

O isolamento é reforçado pelo carácter de envolvimento das trevas — *ἐπιπλόμενον* (1314) — como o hiato de espaço existencial a substituir-se

⁹⁷ Kamerbeek, *comm*, *ad loc.*, aproxima, sem comentário, os dois passos.

⁹⁸ Ellendt e Kamerbeek, baseados no comentário de Hesíquio, dão como equivalente *abominandum*.

⁹⁹ *Vide LS- s.u.*

à dimensão de *Mit-sein* humana. A anormalidade e isolamento desta existência, cuja única reacção humana a provocar é o distanciamento pelo horror, impede a sua própria dizibilidade, pois que a linguagem do horror é o grito ou o silêncio, a palavra refreada pela incapacidade de expressão do Homem perante algo que excede, que ultrapassa os próprios limites da linguagem — um *aphaton* (1314).

Enquanto *Ájax*, com o suicídio, se recusa a ser visto e a ver-se à luz da situação trágica que o destitui de manifestação da *arete*, Édipo nada recusa, antes aceita a sua limitação e investe-se da cegueira como seu *αὐτόχειρ*¹⁰⁰, com a qual *aparece* espontaneamente à visibilidade da *polis*. Este movimento cénico é reforçado e revalorizado pela firmeza das suas palavras na fragilidade da sua condição física e pela formulação clara e nítida apreciação do seu *Dasein*.

É como que uma visão nova, inexistente até agora no filho de Laio, que de súbito se abre nas trevas da sua cegueira e se evidencia no próprio teor das suas palavras, na consciência clara da sua situação, na justificação da sua automutilação, no reconhecimento da presença de Apolo a fundamentar o seu destino e a exclusividade (1330) desse destino, na sua auto-apreciação, no modo como evoca todos os espaços existencialmente significativos¹⁰¹.

Édipo não fala, naturalmente, desta sua visão, pois que se apresenta como o cego, o tragicamente cego na sua existência e natureza monstruosa, mas ela impõe-se precisamente através da cegueira assumida do agente último da manifestação. Além disso, a oposição do paradoxo (aparente) do cego que vê e do que vê, mas é cego, estabelecida no Episódio I, determina que o Édipo de agora se revista de similaridade com Tirésias. Se Tirésias representa essa instância cujas normas são fundamento de mundo como *cosmos* e se encontram ofendidas, a pedir denúncia e reposição, Édipo é, agora, o seu representante na situação paradoxal de infractor-repositor.

Depois da expressão lírica da dor, que constitui o *kommos* entre Édipo e o Coro (1297-1366), o herói, voltado para o público e tomando no começo e no fim o Coro como destinatário das suas palavras, justifica o seu acto de cegueira e pede finalmente que o ocultem e afastem da comunidade.

¹⁰⁰ A palavra, supomos, não será aqui uma referência apenas à cegueira mas à própria autoria do regicídio e incesto: é que ela faz ecoar, neste passo, o verso 266.

¹⁰¹ Vide W. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch*, pp. 80-81 (cf. pp. 64-65 a propósito de *Ájax*, 412 sqq.) e 85 sqq., onde mostra o papel fulcral das invocações à natureza na expressão do *pathos* do herói.

Comentaremos, mais adiante, esse pedido. A parte intermédia da *rhesis* (1391-1409) tem, certamente, uma grande força cénica que lhe é conferida pela máscara da cegueira de um homem que, só, na cena, ultrapassa o auditório dramático próximo que é o Coro para se dirigir — com o olhar perdido como que para outros horizontes, que é o do cego¹⁰², e ensanguentado pela perfuração das órbitas — aos pontos cruciais do seu espaço-tempo existencial, que marcam, determinam, testemunham o seu *Dasein* trágico e *contra naturam*.

A desarticulação e desintegração anímica, que justificam esta possibilidade de tomar como ouvinte o próprio espaço-tempo de uma existência, representam a expressão máxima da dor e da vivência de finitude até às fronteiras do possível, conforme já o fundamentámos. Na orgânica do drama presentificam e cristalizam as etapas fundamentais que apontam para o momento presente — que é uma forma *sui generis* de morte — todo o «sentido» imanente ao passado a pedir remissão por esta forma assumida de justiça mostrativa.

Todo este movimento evocativo assenta numa determinante: a de uma origem destinada a mostrar-se como uma existência antinatural que o Citéron não impediu que se mostrasse (1392), que Pólibo e Corinto alimentaram para que agora se descubra — *εὐρίσκομαι* (1397) — «como réprobo, de réprobos nascido».

O espaço da encruzilhada e as núpcias são o remate desta cadeia que converte Édipo no infractor incestuoso do cosmos humano, onde o processo genético, que representa o vir à luz tomado pela natureza no plano humano e marcado por normas invioláveis de sucessão, se distorce e deforma, violando regras, obscurecendo e alterando a linearidade da relação origem-originado. O fruto e a semente confundem-se e confluem, numa perda de identidade e diferenciação entre um e outro; o originado recolhe de novo ao seio de onde provém — são laços de *αἴμα' ἐμφύλιον* (1406) — e assim se cria um processo paradoxal apontado por Édipo no himeneu que o fez nascer e «germinar de novo na minha própria semente» (1404-1405).

Este processo patológico e paradoxal, enunciado agora¹⁰³, em plena consciência, é o germe contaminador da comunidade no seu espaço político e biológico, motivador da esterilidade e da morte. Transporta já, no entanto,

¹⁰² Vide A. Esser, *Das Antlitz der Blindheit in der Antike*, pp. 71 sqq.

¹⁰³ Note-se que a despedida das filhas retoma o mesmo motivo, sob o aspecto de lamento e apreensão sobre a natureza contaminada das jovens.

em si, a própria capacidade de correção na tendência dítica (*καπεδείξατε*, 1405) que traz consigo. Esta é agora encenada no acto de vontade e auto-exposição esclarecedora. O herói converte-se, assim, em linguagem cénica da natureza humana que, encenada e dramatizada no protagonista, aparece também como jogo de componentes intrinsecamente aliadas — luz e trevas. Por esse jogo ela faz da *aletheia* revelada e oculta um jogo que provoca o próprio Homem à sua descoberta para se reconhecer, finalmente, como centro desse mesmo jogo — o jogador-jogado.

Naturalmente que este movimento de revelação do anómalo, de exposição total da cegueira paradigmática na *eudaimonia* fictícia que, como tal, soçobra e revela, simultaneamente, origem e destruição, tem de conter, num segundo momento, um processo de ocultamento com um sentido novo. Esse sentido está já pressuposto na luz da revelação — a reposição da instância ameaçada, pelo aniquilamento anulador do elemento que a perturbou. Ao movimento de autodítica do protagonista é complementar a expurgação. Assim cumpre Édipo o edicto que promulgara no Episódio I. Expôs-se à luz também para mostrar a necessidade de o ocultarem do grande meio vital (1425-1426) e o banirem da comunidade que polui (1411-1412) ¹⁰⁴.

É esta exclusão da comunidade humana que Édipo exige (1436-1437) e reconhece como a *sua* forma específica e pessoal de morte ¹⁰⁵ — a solidão que o Citéron, como lugar de abandono (1451-1454), lhe marcou desde os primeiros dias e a entrega disponível à exclusividade trágica do seu destino

ἀλλ' ἢ μὲν ἡμῶν μοῖρ' ὀπιππερὸ εἶσ' ἴτω

1458.

Deixai que o meu destino siga o seu caminho, seja ele qual for.

E nesta atitude se traduz a abertura máxima ao que a sua própria historicidade lhe trará, ignorado ainda, com toda a carga de possibilidades vislumbradas ou insuspeitáveis. É o mergulho do cego nas trevas do seu destino, é o caminhar do vidente ao encontro da revelação do que lhe está ainda velado como historicidade futura, mas já o compele por dentro da historicidade revelada na sua situação presente, na sua natureza.

¹⁰⁴ Sobre a associação entre crime de sangue e exílio, veja-se R. Parker, *op. cit.* pp. 104-143.

¹⁰⁵ Cf. 1441 e 1455-1458.

II. A DUPLA FACE DA REPOSIÇÃO DAS LEIS INFRINGIDAS DE *PHYSIS*: MALDIÇÃO E BENESSE NO TÚMULO DE *ÉDIPO EM COLONO*

1 — *A omnividência tenebrosa do espaço das Euménides.*

Na cena entram um velho cego e andrajoso, de bordão tacteante, que caminha lenta e penosamente, e uma jovem que o apoia e conduz. As primeiras palavras do ancião dizem-nos quem é e evocam uma outra peça composta cerca de vinte anos atrás¹. Os dois versos de abertura do *Tyrannos* e do *Coloneus* apresentam, aliás, curiosas semelhanças numa diversidade absoluta de situações, como se não se tivesse esfumado ainda o último eco de ironia trágica no destino do filho de Laio e esta chegada algures fosse necessária para proferir a palavra derradeira.

Na primeira peça o vocativo *τέκνα* exprime a relação entre Édipo e os seus concidadãos, que ele guia e pensa proteger do alto da sua segurança e clarividência: a pergunta que lhes formula não nasce da pura ignorância da resposta, pois a gravidade da situação é por demais conhecida do soberano e as insígnias que o grupo ostenta são claramente identificáveis como sinal de súplica e pedido de auxílio. Em contrapartida, o vocativo *τέκνον* (*OC*, 1) evoca a fatal consanguinidade das duas figuras e o determinativo que se lhe segue é a expressão de uma situação precária, reconhecida e sofrida nos anos por parte de quem — tal como o náufrago Ulisses ao despertar na terra dos Feaces (*Od.* 6. 119) — não sabe, sequer, que caminho trilha, que terras ou que cidade se avizinham e por isso o pergunta àquela que o guia: a fiel Antígona².

Para além destas referências externas não podemos deixar de notar, uma vez mais, aquele traço característico dos prólogos sofoclianos e particularmente vivo neste passo inicial: é que a peça abre com uma espécie de prelúdio musical onde se encerram as grandes dominantes melódicas a desenvolver — a consanguinidade, a cegueira e o final da caminhada.

¹ Sobre a datação de *OT* veja-se o nosso trabalho *Rei Édipo. Sófocles*, pp. 11-12.

² Nota M. G. Shields, «Sight and Blindness Imagery in the *Oedipus Coloneus*», *Phn*, 15, 1961, 64-65, a relação que o poeta pretende estabelecer neste começo entre o presente drama e os dois outros sobre a casa real de Tebas, como que para consumir a última peça de uma trilogia. R. D. Murray, Jr. «Thought and Structure in Sophoclean Tragedy», in: Th. Woodward, *Sophocles. A Collection of Critical Essays*, London, 1966, pp. 26-28, chama a atenção para a simetria do *Tyrannos* e do *Coloneus* onde a cegueira é ponto comum de percursos inversos.

a) *O final da caminhada: a morte como repouso prometido.*

Àquele que se aceita e define como um homem errante, sem rumo certo nem terra pátria, marcado pela penúria e dependente da caridade alheia, o solo a que chegam é, no primeiro momento, mais um ponto de uma viagem sem destino. Um ponto encarado como chegada e não fortuita passagem apenas por via do cansaço: é ele que obriga o ancião mendigo a parar e repousar os membros fatigados. Para o homem de percepção limitada e desgastado pelos anos, o local apenas lhe pode oferecer de aprazível o assento que procura. Mas para quem possa ver, como Antígona, a harmonia verdejante da paisagem é o primeiro sinal de acolhimento e remanso que o canto do rouxinol sublinha.

A vista e o ouvido reconhecem, em concordância, o que percebem como paragem apetecível e reconfortante para quem fez um longo caminho (20); e apreendem, na paz e no viço da natureza, o carácter sagrado do lugar. É como se os deuses atendessem propícios ao cansaço físico do proscrito e lhe oferecessem, no espaço que habitam, a dádiva do repouso procurado. Este espaço permanece ainda impreciso até que alguém venha identificá-lo, mas ganha um ponto de referência no verso 24: Atenas, visível ao longe (cf. 14-15).

Esta como que epifania da Cidade, emoldurada pela atmosfera de harmonia e de sagrado, virá a ter em breve importância dramática vital. Mas centremo-nos, por hora, nos aspectos dominantes deste Prólogo: o valor do espaço vivido como espaço de repouso, que revela já, na sua beleza acolhedora, a marca do divino.

Não é, por conseguinte, um descanso qualquer que se depara ao mendigo, no seu caminho. A situação começa a ganhar uma nova amplitude e uma face peculiar que toma ainda maior nitidez com a chegada de um habitante do lugar. Falha a expectativa de um acolhimento em consonância com a paz já encontrada: realmente as primeiras palavras do Estrangeiro quebram esse prelúdio com a exortação indignada a que Édipo abandone o local, por ser sagrado. Surge agora uma outra dimensão do sagrado, que por detrás da primeira se escondia: a da sua impenetrabilidade (37, 39), que determina, no Homem, um movimento de temor e respeito.

Este segundo aspecto tem que ver com a natureza das divindades senhoras do lugar — elas são *ἔμφοβοι* (39), mesmo enquanto benfazejas, já que pertencem à esfera do ctónico e do nocturno³: são as Erínias, aqui manifestadas

³ Conforme nota Burkert, pp. 307-308, o terror que marca o sentimento religioso perante divindades do espaço ctónico deve-se ao facto de este ser o espaço da morte e dos

como Euménides, na sua atitude de protectoras da justiça, mas susceptíveis de se manifestarem de outros modos e se deixarem conhecer por outros nomes, fora deste círculo sagrado.

Antígona, sem saber exactamente onde se encontra, reconhece, pela paisagem, que o lugar é sagrado e propício ao descanso físico de Édipo; este, ao saber que pisa solo proibido e ao ouvir a terrível identidade das deusas que ali demoram, reconhece-o a um nível mais profundo que o de Antígona — é um solo que toca o seu destino (46) — e recusa-se a abandoná-lo (45). Começa então a ser perceptível que a existência do Labdácida alcançou um momento decisivo e que esse repouso terá, porventura, um carácter mais radical e duradouro, como o cessar de trabalhos e de erros que só a morte pode oferecer ao proscrito vagabundo. Assim, o cansaço e a extensão do caminho (19-20) assumem um sentido segundo que é o da própria existência daquele que se vê, enquanto existe, como um ser errante (3, 50), sem raízes, à margem da humanidade e da ordem que a integra.

Por outro lado, se a peça nos anuncia já como fundamental o anseio por um espaço próprio — que é, simultaneamente, harmonia, acolhimento e morte ⁴ —, mostra-nos, neste primeiro momento de confrontação com o Estrangeiro, que o anseio de Édipo não tem realização imediata: antes nos deixa prever que a sua paz derradeira terá de ser disputada, alcançada com um esforço que o leva a apelar para as suas últimas energias, de começo não previsíveis. Elas surtem já, no entanto, o efeito de surpresa pelo contraste entre a confissão de dependência absoluta da primeira fala e a firmeza peremptória diante do habitante de Colono.

Esta é a primeira etapa de uma conturbada luta pela fixação num lugar que, paradoxalmente, está desde logo prometido pelos deuses a Édipo como a solução derradeira dos seus males. A importância crescente da relação entre o proscrito errante e o solo das Euménides traduz-se na densidade de expressões do campo semântico de espaço, movimento, caminho e descanso que marcam toda a peça — e, muito especialmente, o Prólogo ⁵. A prece

mortos. Mesmo a fecundidade da terra está para os camponeses radicada no espaço obscuro dos que já partiram, conforme o atesta o mito de Perséfone. Notemos que Hades e Plutão, «o que confere riqueza», são um e o mesmo deus. A morte e a fecundidade vital andam associadas também nos mistérios eleusinos.

⁴ A ambiguidade da harmonia de paisagem vai culminar no Estásimo I. Veja-se, a esse propósito, o trabalho de A. S. McDevitt, «The Nightingale and the Olive», *Antidosis. Festschr. W. Kraus zum 70. Geburtstag*, Wien, 1972, pp. 227-237.

⁵ H. W. Schmidt, *Das Spätwerk des Sophokles*, Tübingen, 1961, pp. 9 sqq. chama a atenção para a carga existencial do espaço transmitida pelo termo *χῶρος*, no *Coloneus*,

de Édipo às Euménides consoma a ambiguidade que a chegada ao local de repouso deixara mais e mais transparecer. Se *ἔδρα* (84) pode ainda conservar o sentido que possui na primeira fala do Estrangeiro (36) — ‘assento’ —, a proximidade do termo quanto à invocação às deusas a quem esse lugar é devotado confere-lhe, no entanto, a conotação de espaço sagrado, santuário, que marca ainda mais a posterior ocorrência do termo no verso 90. A ele vem, num e noutro verso, associado o verbo *κάμπτω* que nos faz ecoar a primeira fala de Antígona (19). Se, nessa fala, captamos um sentido oculto por detrás da acepção primeira, circunscrita ao plano físico, na boca de Édipo esses sentidos separam-se e tornam-se ambos explícitos. É primeiro ao repouso físico que o cego alude, na *ἔδρα* onde Antígona o sentou (85), para em seguida aludir àquele que lhe oferecem as deusas veneráveis, onde «dobraria o termo desta existência miserável» (*κάμψειν τὸν ταλαίπωρον βίον*, 91).

A *xenostasis* (90) prometida ao homem que se apresenta e designa como vagabundo não significa a mudança do modo de existência, mas sim o terminar dos erros como fim da própria existência⁶. A morte é expressa como radicação — acontecida no solo das Erínias-Euménides; e, ao mesmo tempo, aquele que morre é investido da força que pode resultar em *kerdos* e *ate* (92-93) — a mesma ambivalência, afinal, do poder das deusas que o acolhem no seu seio.

Esta radicação ansiada, que corresponde a uma consonância *sui generis* e já aqui vislumbrável entre Édipo e as divindades que o acolhem ao morrer, remete, por conseguinte, como já dissemos, para uma existência experienciada como percurso sem rumo, caminho cuja ausência de fim visível é fonte de sofrimento para quem o percorre sem lhe encontrar um *sentido*. O oráculo de Apolo, ao prometer um abrigo último numa terra extrema, sem precisar onde, converte todas as vias percorridas na busca, sem limites de tempo nem de espaço, de um lugar de chegada que, de súbito, conferirá, no último

onde conta com onze das suas vinte e duas ocorrências em Sófocles (2, 16, 24, 37, 38, 52, 54, 644, 1058, 1520, 1540). Em contrapartida, *topos*, sobretudo no plural, não oferece uma relação tão profunda com o destino trágico do herói (26, 56, 64, 503, 1020, 1523, 1641, 1761). Outros autores notaram a importância do espaço e da temática do caminho na peça, nomeadamente Ch. Segal, *Tragedy and Civilization*, Cambridge, 1981, pp. 362-368 e R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge, 1980, pp. 339-340. Neste último trabalho aprecia-se a insistência e plurissignificação do termo *ἔδρα*.

⁶ Este modo de equacionar o desfecho da vida humana aparece-nos, por exemplo, em *As Traquínias*, sob a forma de oráculo em falsa alternativa posta a Hércules: o cessar dos seus trabalhos e a morte acabam por se revelar como uma e a mesma coisa.

momento, um sentido aos caminhos percorridos (96-98): a morte como *ἔσθια* derradeira (633; cf. 1726).

Viver é, para Édipo, estar na situação de caminhante e a sua condição externa de vagabundo (*planetes*), que, daí a pouco, o Coro sublinhará no Párodo (123-124), é a face visível de uma realidade mais profunda, que é a da sua própria existência.

O mundo não se oferece aqui ao Homem como convite à sua realização pela acção marcada pelo esforço e concordante com os cânones aristológicos ⁷, como sejam os do trabalho e da justiça em Hesíodo ou da perícia nos jogos em Píndaro. Nesse espaço existencial, onde o agir do *aristos* é a concreção, a manifestação visível da sua *φύσις* ⁸, pelo esforço ou pelo superar de obstáculos, viver, lutando, para conseguir alcançar esse objectivo, é expressivamente concebível como percorrer um caminho ⁹ que tem como *telos* (N. 3. 70) «a luz que brilha ao longe» (*ibid.* 64) da glória ¹⁰ pela qual o Homem escapa ao esquecimento.

Como nota Becker ¹¹, Píndaro conhece já a imagem do ‘caminho da vida’ (I. 8.15), mas ela deve ser entendida à luz do que acabámos de expor: com especial incidência sobre a parte produtiva, e não sobre a receptiva, do *Dasein* humano; caminho é, sobretudo, nesse contexto, o esforço por alcançar a realização de valores que o Homem considera primordiais e que

⁷ O esforço que acompanha sempre a realização da *arete* é encenado, por assim dizer, em Hesíodo, precisamente como um caminho escarpado e árduo, provavelmente a primeira imagem nítida de uma concepção de existência entendida como percurso. O mesmo motivo do caminho difícil para a *arete* é retomado com variações por Tirteu, frg. 12 West, 43-44 e Simónides, frg. 74 Page. Cf. Píndaro, frg. 108a Snell-Maehler, N. 6.23-24 e I. 4.32.

⁸ Veja-se, sobre esta matéria, D. Bremer, *Licht und Dunkel in der frühgriechischen Dichtung* no capítulo dedicado à hermenêutica da luz e trevas em Píndaro, sobretudo pp. 251 e 261 sqq..

⁹ Veja-se, a título de exemplo, O. 6.72-73 e I. 5.22-23. A realidade pode ser não apenas *εὐθροπομπός* (N. 2.7.) mas condicionante (O. 7.45-47; I. 8.14-15).

¹⁰ A glória, carecida de perpetuação, impõe ao poeta a tarefa de compor o epinício correspondente como um caminho a percorrer, determinado pela sua *arete* artística (vide O. 6.23 ou I. 4.19). Sobre esta matéria veja-se o livro de H. Gundert, *Pindar und sein Dichterberuf*, Frankfurt, 1935. Sobre a imagética do caminho em Píndaro, veja-se C. M. Bowra, *Pindar*, Oxford, 1964, pp. 252-254. A tematização da importância e consciência do valor do poeta como arauto da *arete* atlética é também feita por H. Maehler, *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars*, Göttingen, 1963, cap. VI, sobretudo pp. 85 sqq.. Para uma perspectiva mais vasta e aprofundada da imagem do caminho na literatura grega, vide O. Becker, *Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken*, Berlin, Hermes Einzelschriften 4, 1937.

¹¹ *Op. cit.* p. 92 sqq..

dão forma à sua existência. As vicissitudes e obstáculos são, essencialmente, agentes que podem perturbar o caminho, tal como os agentes favoráveis podem propiciar a jornada ¹².

É no âmbito do trágico, onde a situação se impõe ao Homem e o envolve, levando-o a agir como que em resposta a uma solicitação, a um desafio ou a um imperativo, que a imagem do caminho atinge dimensões mais latas e se torna precisamente expressão do pressuposto situacional do 'Da-sein', condensando em si os momentos mais profundos da existência humana ¹³. O divino é, em Ésquilo, concebido como imanente ao mundo onde o Homem habita e age, e nele opera por dentro da própria situação que envolve o Homem. O modo como este a vive e nela actua transforma-se no seu próprio caminho que pode ser a dor, o aniquilamento, a queda, se porventura infringiu as normas da relação Homem-deus ¹⁴. O seu percurso é, assim, marcado pelo ritmo da Justiça (*Ch.* 306-308). Etéocles sabe, por seu turno, que sobre ele impende a maldição da casa dos Labdácidas, mas aceita que ela se cumpra até ao fim, que é o seu próprio fim ¹⁵.

Assim podemos ver, numa brevíssima súpula, as etapas fundamentais da formação desta metáfora até tomar em Sófocles um valor original de metáfora pura e simples da existência humana. A imagem de Édipo no Prólogo do *Coloneus* é a sua dramatização consumada e nela se podem resumir, por assim dizer, os «caminhos» de outras figuras trágicas sofoclianas: menos como movimento num itinerário marcado pela justiça imanente do que enquanto situação — a do Homem como caminhante, a pisar o solo exclusivo do sofrimento, na companhia de *ate* (*Ai.* 123), perseguido pela ira divina (*ibid.* 756), no desespero (*El.* 135; *Ph.* 1193-1195) ¹⁶, ou prestes a viver situa-

¹² Vide O. Becker, *op. cit.* pp. 152 sq. a propósito de Píndaro: «Er erlebt die Wirklichkeit nicht, sondern er lebt sie. Seine Gewalten sind Menschengewalten, fast alles Gegentändliche ist eingegangen in den ungeheuer geweiteten Kreis des Menschen. Da ist kein Leidensweg; was Leiden bringt, umwolkt höchstens den Weg der Tat».

¹³ Pode ser, em Ésquilo, o caminho sem destino da loucura de Io (*Pr.* 576, 585, 622, 784 *et al.*) ou de Orestes nas *Coéforas* (1021 sqq.). Pode também ser o caminho de destruição (*Th.* 689-691) ou de dor que o Homem se vê compelido a percorrer. Lembre-se a bela imagem das *Coéforas* (794-796) do poldro atrelado ao carro do sofrimento.

¹⁴ Vide O. Becker, *op. cit.* p. 191.

¹⁵ O. Becker, *op. cit.* pp. 209-210 aponta esse caminhar consciente de Etéocles para a destruição como motivo inspirador do tratamento da figura de Polínicés no *Coloneus*, ao abandonar a cena.

¹⁶ Talvez seja esse o motivo que explique a ocorrência frequente, nesse contexto, de formas de perfeito (*Ai.* 123, 275; *OT*, 1527) ou de verbos com o significado de 'chegar' (*Tr.* 1157; *OC*, 273).

ções como a escravidão (*Ai.* 944-945), a morte¹⁷. É de compreender que esta, como fim do itinerário marcado pela experiência trágica, seja o lugar abrigado¹⁸ onde o herói encontra um modo próprio de salvação (*Ai.* 692; cf. 660)¹⁹ ou o repouso para o seu cansaço de viandante — que o mesmo é dizer, para o desgaste que representa existir, experienciando agudamente as marcas de finitude.

A materialização dramática desse percurso contínuo, arrastado no tempo e marcado pelo sofrimento (*OC*, 7-8), na figura do Labdácida como proscrito errante, exige que a morte, como final da caminhada, tenha também realidade dramática como espaço concreto, definido, visível. Assim, a chegada e a luta que já se anuncia por esse espaço, que terá de ser conquistado, revestir-se-á, naturalmente, de uma profunda carga simbólica e há-de conferir ao aspecto visual da representação um alto significado dramático²⁰.

O carácter sagrado do lugar representa, assim, a própria face da morte, simultaneamente como fronteira extrema onde o humano se consoma numa existência totalizada e como limiar de um outro âmbito do universo, presente por detrás do viver dos mortais como 'ver a luz', mas intransponível para estes, porque ali outros poderes actuam e imperam, longe da luminosidade olímpica²¹: as divindades ctónias, parentes da sombra e da morte, inson-

¹⁷ A morte como o lugar recolhido para onde o herói se retira repassa toda a *Trugrede* de Ajax. É também o lugar de encontro entre Antígona e os seus (*Ant.* 891 sqq.), após o último caminho trilhado pela filha de Édipo (807-808, 877-878).

¹⁸ A excepcionalidade do lugar de consumação do trágico, em consonância com a marca de isolamento das figuras trágicas do teatro sofocliano (veja-se o estudo a elas dedicado por B. Knox, *The Heroic Temper*, Berkeley, 1964), é dada pelo seu carácter de inacessibilidade aos passos humanos: *χῶρον ἀσπιβῆ* (*Ai.* 657), *ἔρημος...βροτῶν στίβος* (*Ant.* 773), *ἀκτῆ...βροτοῖς ἄσπιπτος οὐδ' οἰκουμένη* (*Ph.* 1-2). No *Coloneus* o lugar é sagrado (16, 37, 54) e intransponível (39, 126).

¹⁹ A morte como salvação ocupou parte do nosso capítulo dedicado ao *Ajax*.

²⁰ Nas páginas consagradas ao *Édipo em Colono* (pp. 113-143) do seu já citado trabalho chama D. Seale a atenção para a quase autonomia significativa do aspecto visual da representação.

²¹ A polaridade olímpico-ctónia traduz-se inclusivamente numa espécie de horror que os deuses deixam trair ao evitarem o contacto com a morte. Cita Burkert, p. 310, exemplos vários que vão da *Iliada* ao teatro de Eurípides. Refere também a despedida de Antígona dos deuses (*Ant.* 938) como despedida da vida e do mundo da luz. No entanto, nota Burkert (p. 311), nesta oposição cada um dos membros adquire no outro o seu sentido pleno e ambos constituem a coesão do mundo. No âmbito religioso os rituais de culto a deuses olímpicos ou entidades ctónias podiam andar associadas. Pausânias, 2.2.8, refere a coexistência próxima, em Corinto, das estátuas de Zeus *Chthonios* isto é, Hades, e Zeus *Hypsistos*.

dáveis e ameaçadoras para o homem comum, portadoras, no entanto, da fertilidade que a própria vegetação luxuriante de Colono documenta ²².

A presença, positivamente conotada, com que a morte se oferece a Édipo, confere às deusas do lugar, terríveis para a generalidade dos que as conhecem (39), apesar de veneradas como Euménides, traços de doçura que só Édipo apreende (106). São os primeiros sinais de uma estranha sintonia que se começa a esboçar entre o herói e as deusas e que vai crescendo no decorrer da peça, conforme teremos ocasião de verificar.

As primeiras palavras de Édipo contêm a sua auto-apresentação explícita como um velho cego e todo o diálogo com Antígona, assim como o próprio aspecto visual e comportamento em cena, dão vida a essa caracterização.

Se Édipo não vê e, por isso mesmo, depende dos olhos da filha, esta, embora veja, parece não confiar totalmente naquilo que os seus sentidos apreendem (15) ²³. De súbito, o herói é informado de que o solo que pisa está vedado aos Homens e é terreno de deusas que são simultaneamente filhas das trevas e omnividentes. Nega-se a abandoná-lo, reconhece-o como fim do seu caminho, como *ξυμφορᾶς ξόνθημ' ἐμῆς* (46).

É esse reconhecimento que o leva a invocar a doçura daquelas a quem o Estrangeiro chama «terríveis».

Não nos restam dúvidas, apesar da argumentação em contrário de A. L. Brown, quanto à identificação tradicional das Euménides com as Erínias, seja o primeiro dos nomes propiciatório ou descritivo de uma nova face que as deusas tivessem desenvolvido ²⁴.

²² A origem das Erínias segundo Hesíodo, *Th.* 185, a partir do sangue derramado na castração de Urano, pode ser interpretada como explicação etiológica para a sua influência na esfera da fertilidade (*Vide RE, s.u. 'Erinys'*). Outra é a opinião de M. L. West no seu comentário ao passo (*Hesiod. Theogony*, Oxford, 1966), onde apoia a explicação de Van Lennep: «nefando scelere filii in patrem commisso consequens fuit, ut nascerentur Erinnyes».

²³ O mesmo se passa ao avisar Ismena (315-317) ou Polinices (1249).

²⁴ A. L. Brown, «Eumenides in Greek Tragedy, *CQ*, 34, 1984, 260-281. Reforçando a tese de S.M. Adams, *Sophocles the Playrighter*, Toronto, 1957, p. 165, o autor pretende que a identificação entre Erínias e Euménides não é um dado da tradição que nos permita ver ou pressupor nas deusas de Colono uma faceta dúplice. Segundo Brown, a epígrafe da terceira peça da *Oresteia* não é segura e a primeira equação explícita das Euménides às Erínias é de Eurípides, *Or.* 38, de 408 a.C.: demasiado tardia, por conseguinte, para influenciar o pensamento de um dramaturgo morto entre 406-405. Quanto ao primeiro argumento, lembremos que as Erínias, na peça esquiliana, confessam retroceder no seu *kotos* (900) e modificam a sua linguagem de entidades tenebrosas pelo desejo de convívio com os Olímpicos (916) e de prosperidade da terra à luz do sol (926). O final da peça é

Hesíodo dá as Erínias como filhas da Terra, Gaia, e do sangue derramado pela mutilação de Urano (*Th.* 185); para Ésquilo, elas são filhas da

rico em palavras do âmbito semântico de Euménides (992-993, 1034, 1040-1041). Por outro lado, embora a conjectura de Hermann, de uma lacuna a seguir a 1027 onde se encontraria o nome de 'Euménides', não tenha hoje grande aceitação, a leitura do argumento de Aristófanes de Bizâncio, a par das observações feitas, parece contrariar a tese de Brown. A segunda objecção enferma de fragilidade interna: a avaliar pelo número de peças que a tradição atribui a Sófocles, temos de reconhecer tratar-se de um autor com um ritmo de criação prodigioso. Entre *Orestes* e a morte de Sófocles haveria, pois, tempo suficiente para a escrita de um drama que tivesse em conta os elementos do euripídiano; e, se fosse caso disso, poderíamos ainda atender ao facto de acontecimentos militares de 407 (o encontro com tropas tebanas junto a Colono) terem inspirado o velho dramaturgo. Para além da inconsistência interna do argumento, apresenta-se-nos a seguinte afirmação (p. 261), baseada no testemunho de Pausânias (2.11.4) acerca de um bosque junto a Sición, dedicado às Euménides: «it seems that Eumenides, beside their chthonic aspect, in which they resemble Erinyes, have a connection with the beauties of nature, in which they resemble nymphs». Em primeiro lugar, ctónio não é sinónimo absoluto de «terrífico», antes, contém já, em si, essa ambiguidade da morte e da fertilidade, do temor e da esperança. A aproximação que Brown faz das Euménides às Ninfas confirma exactamente o contrário do que pretende: as Ninfas Mélias são em Hesíodo (*Th.* 187) filhas de Gaia e do sangue de Urano, irmãs das Erínias, portanto, .

Para além de termos em conta a multiplicidade de nomes e identificações das Erínias a outras entidades demónicas ou conceitos personificados (*vide RE, s.u.* 'Erinyes'), lembremos em especial a concordância de pensamento entre Eurípides, frg. 1022 Radt, onde uma Erínia declara que, para além do seu nome de *Erinyes*, outros possui: *Tyche, Nemesis, Moira, Ananke*, e as palavras do Estrangeiro em *OC*, 42-43. No *Coloneus*, especificamente, verificamos o seguinte: à medida que se reconhece o acolhimento que as Euménides proporcionam a Édipo, reconhece-se, também, no cego, o desenvolvimento de uma faceta persecutória. A *ate* que virá a provocar (93) — e na qual Polínicês reconhecerá a força operante de uma Erínia — já pode, em Homero, ser apanágio das Erínias (*e.g. Il.* 19. 88 ou *Od.* 15. 233-234). Assim o pensa Ésquilo também (veja-se *Eu.* 372 sq.). As maldições — *Arai* —, cujo papel é tão importante na peça, recordam um dos epítetos atribuídos às Erínias: é assim que elas se autodesignam em Ésquilo (*Eu.* 417). Cf. *Th.* 70. 655, 954; *Ch.* 406 e Sófocles, *OT.* 417-418; *Tr.* 1202; *El.* 111. O medo de nomear, sequer, as deusas, é expresso em Eurípides, *Orestes*, 408-409, a que se associa a designação de *semmai*, e 37-38, sob a designação de Euménides. O mesmo medo é mencionado em *OC.* 128, em relação às deusas tutelares do bosque.

A indiscutível antiguidade das Erínias, cujo nome figura já em duas tabuinhas micénicas encontradas no palácio de Cnossos, não corresponde, no entanto, à clareza semântica do seu nome, de etimologia duvidosa (cf. Chantraine, Frisk e Hofmann, *s.u.* 'Erinyes'). Também as suas primitivas funções ofereceram matéria para discussão. Que não representam originalmente fantasmas personificados a exercer vingança, ou a maldição incarnada de mortos, como E. Rohde defendeu, mostra-o Dodds, *The Greeks and the Irrational*, p. 21, n. 37, comentando que tal perspectiva nasceu «in the confident heyday of animism», e não é defen-

Noite ²⁵, o que representa uma aproximação com as *Moirai* e as *Keres* hesiódicas (*ibid.* 211 sqq.). Sófocles apresenta uma genealogia original, neste caso, ao aproveitar e fundir as duas tradições. Mitiga, assim, a brutalidade do mito hesiódico, enquanto mantém o reconhecido carácter ctónio destas divindades, com a ambivalência que as caracteriza ²⁶. Por seu turno, a

sável já que, em Homero, elas nunca punem homicídios e, tanto homens como deuses, possuem as suas Erínias. As de Hera (*Il.*21.412), bem como as de Penélope (*Od.* 2.135), têm a função de proteger a posição materna perante um filho que contra ela atenta, por rebelião: «they are the maternal anger projected as a personal being». E essa função não discorda, fundamentalmente, daquela com que aparecem em *Il.* 19.418, ao impedirem a posse da fala aos cavalos de Aquiles — elas zelam pela ordem das coisas, segundo a sua natureza e segundo o seu estatuto. Isto é, as Erínias estão, originariamente e antes de mais, associadas a *Moira*, como um agente que assegura o cumprimento desta. O processo de moralização a que, numa segunda etapa, estão sujeitas e a função moral que elas adquirem, convertendo-se em agentes de vingança, decorre da sua primitiva tarefa de reforçar a *moira*. A relação entre o primeiro e o segundo estágio de concepção das Erínias entende-se à luz da evolução de uma ‘cultura da vergonha’ para uma ‘cultura da culpa’, característica de uma época posterior. Evolução essa pela qual *ate* se transformou em castigo e Zeus na personificação da justiça cósmica (Dodds, *op. cit.* p. 18. Sobre a evolução de *ate* veja-se *id. ibid.* pp. 37-41, no cap. intitulado «From Shame-Culture to Guilt-Culture»). A relação original das Erínias com a *moira* não se perde por completo. É visível em Heraclito, frg. 94 B, DK; Êsquilo, *Pr.* 516; *Eu.* 333 sqq., 961. Dodds, *op. cit.*, p. 21, n. 37 vê ainda essa relação em Sófocles, *Ant.* 1075. Veja-se também West, *op. cit.*, *comm. ad* 185. Talvez faça eco dos momentos fulcrais dessas duas etapas o frg. B, dos fragmentos de colocação incerta antes da coluna I, do Papiro de Derveni, ao dizer que as Erínias são «servidoras dos deuses e punidoras dos homens», se tivermos em conta que os deuses, na teogonia órfica do poema comentado, têm uma dimensão mítico-simbólica. Vide W. Burkert, «Orpheus und die Vorsokratiker», *A&A*, 14, 1968, 93-114.

Quanto às *Semnai Theai*, com templo no Areópago, ao contrário do que pretende Brown, que as vê como equivalentes às Euménides, conforme ele as concebe (*ibid.* 276), são em parte equivalentes às Erínias-Euménides, embora a sua origem pudesse ter sido diversa. Vide Aristófanes, *Eq.* 1312; *Th.* 224. O escoliasta explica-as, com efeito, como Erínias. Em Eur. *Or.* 408-409, como atrás salientámos, as Erínias são apodadas de *semnai*. O Coro das *Euménides* de Êsquilo autodesigna-se «as que guardamos memória fiel dos crimes» e, simultaneamente, identifica-se como «as Veneráveis» (382-383). Cf. 1041. No *Coloneus* (90, 458) as Euménides recebem a designação de *Semnai Theai*. Cf. *Ai.* 837 e *El.* 112. Crítica também a tese de Brown C. W. Willink no seu comentário ao v. 38 de *Euripides. Orestes*, Oxford, 1986.

Sobre a iconografia das Erínias, veja-se *LIMC*, s.u. ‘Erinys’.

²⁵ *Eu.*, 321-322, 416, 745, 791-792, 821-822, 844, 1034. Seguem Êsquilo, na literatura latina, Ovídio, *Met.* 4.452 e Vergílio, *Aen.* 7. 331, 12. 846-847 e 860. Ainda nas *Euménides* (72) aparecem como habitantes das trevas (cf. e.g. *Il.* 9.571, 19.87).

²⁶ Punidoras do sangue derramado contra a ordem dos laços familiares, as Erínias são, por outro lado, protectoras da família (pela fertilidade no lar) ou da produtividade

Noite esquiliana é substituída por *Skotos*, em parte pela necessidade de associar à Terra uma entidade do género masculino, em parte também, segundo pensamos, pelo facto de o autor dar preferência — embora não absoluta — àquele termo para cobertura de um campo semântico parcialmente coincidente com o da Noite, mas mais vasto do que o desta ²⁷. A polivalência indiscutivelmente mais sublinhada de *skotos* em relação a *nyx* na dramaturgia sofocliana ganha a força de valor primordial na boca de Édipo:

...ὦ γλυκεῖαι παῖδες ἀρχαίου Σκότου

«... ó doces filhas das Trevas ancestrais.»

As «Trevas ancestrais» em cujo seio cabe a morte, a noite, o ocultamento, a visão limitada, a cegueira a que um Édipo mais jovem se havia dirigido (*OT*, 1313-1314) como *σκοτεινός* (*ibid.* 1326), oferecem-se-lhe agora e chamam-no, através da filiação tenebrosa das Erínias-Eunéides como o elemento afim a que pertence, em sintonia com as deusas ²⁸.

A fixação nesta terra é, pois, penetração num espaço ctónico e tenebroso à sombra do poder divino que a partir daí actua. O modo de actuação do

no campo. Protegem também a ordem divina, ao auxiliarem os Olímpicos contra os Gigantes. A ordem natural do universo está também sob a sua tutela vigilante (*vide Il.* 19. 408 sqq. e Heraclito, frg. 94 B, DK). W. Burkert, no artigo citado acima (p. 116 n. 24), aponta os aspectos em que, modernamente, se pode verificar a aproximação e diferença entre Órficos e Pressocráticos. Haverá proximidade entre o citado fragmento de Heraclito e uma transgressão por excesso, que as Erínias logo reparam, mencionada, no frg. A do papiro de Derveni publicado em *ZPE* 47, 1982, 1?

²⁷ *Ai.* 660 e *OC*, 1684 são os dois passos onde 'noite', decididamente, ultrapassa o seu âmbito significativo de tempo de trevas por oposição a tempo de luz, no dia. Não podemos deixar de recordar a situação bem diversa do texto homérico onde alternam, para relatar a morte de um guerreiro, fórmulas como *τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυπεν* (*Il.* 4. 461, 503, 526 ou 6.11 etc.) a par de *τὸν δὲ κατ' ὀφθαλμῶν ἐρεβεννὴ νύξ ἐκάλυπεν*, 13.580 (cf. 22.466 onde a variante desta última surge como belíssima imagem do desespero de Andrómaca). É de notar, no entanto, que já em Homero a ocorrência de 'trevas' é mais frequente que a de 'noite' na descrição de tais situações. Recordemos também que em Eurípidés, *Hec.* as primeiras palavras do Espectro de Polidoro o anunciam vindo das «portas das trevas» (*σκότου πύλας*, 1), ao passo que Ésquilo, *Eu.* 416, 844 *et passim* prefere aludir às trevas do mundo ífero como 'Noite'.

²⁸ Não podemos deixar de notar a possibilidade de aproximação dessas «Trevas ancestrais», primordiais, à potência marcada pelo tenebroso, pelo inefável, a partir do qual o Érebo e a Noite hesiódica, com a sua descendência, são gerados (veja-se o prefácio de M.L. West. *Hesiod. Theogony*, p. 35).

divino é dado através de um traço descritivo em aparente paradoxo com a descrição genealógica: é que a marca tenebrosa das deusas acompanha a sua omnividência inquietante, a que nada escapa, e que já Ájax Ihes tinha reconhecido (835-837)²⁹. Surgem como detentoras da ordem natural, terríveis e benfazejas, radicadas no espaço dos mortos e zeladoras da manutenção do cosmos no reino dos vivos, pertencentes às trevas e operantes à luz: são como a justiça implacável, terrível, mortífera e persecutória que a sombra faz habitar por dentro da luz e que assegura a harmonia e a eunomia do que à luz existe e as regras de relação entre vivos e mortos. É esse o valor da sua visão infalível; é por isso que o seu recinto sagrado se oferece e atrai como harmonia e paz, ao mesmo tempo que se faz sentir como intangível e intransponível pelo terror que, simultaneamente, infunde ao comum dos mortais. As deusas são fonte de *kerdos* e *ate*, consoante o comportamento dos homens, como Édipo o virá a ser também (92-93).

A palavra com que o herói o anunciará tem a força da justiça implacável e a que nada escapa das Erínias: a validade da revelação do cego traduzir-se-á como omnividente — *πάνθ' ὄρωντα* (74), em contraste inesperado com a cegueira física (73). Para quem vê, torna-se, no entanto, bastante limitada a possibilidade de apreender este contraste (75 sqq.).

Com efeito, a percepção visual dos que cercam Édipo, e de quem ele depende fisicamente, não basta para captar a estranha relação que começa a esboçar-se entre o cego e o chão sagrado que pisa. Não é agora apenas a cegueira que o separa dos outros, mas a força que anuncia na sua palavra, parente da própria omnividência das Deusas Veneráveis. A prece que Ihes dirige, ao penetrar no recinto sagrado que reconhece como final do seu caminho, tem a força de uma investidura. A insegurança física dada pelos anos, pelo sofrimento, pela cegueira, deixa vislumbrar um destino excepcional, fora do comum dos mortais, expresso com firmeza, mas também com conhecimento lúcido da sua própria condição humana: a de um *eidolon* (110). É essa a lição que Ulisses aprende com o espectáculo da loucura de Ájax que Atena Ihe proporciona — o Homem é apenas imagem inconsistente,

²⁹ Conforme já tivemos ocasião de referir, também o tempo, por tudo abarcar e por conter em si a vitalidade de uma justiça imanente a que nada escapa, tem o dom da omnividência (cf. *OT*, 1213). A visão absoluta que permite exercer justiça sem falhas nem omissões é atributo de Zeus (cf. Ésquilo, *Supp.* 139; *Eu.* 1045 e *Soph. El.* 175). O Sol, já desde Homero, pode ser também a testemunha omnividente (*vide e. g. Il.* 3.277. Cf. Ésquilo frg. 192.5 Radt).

ilusória, fruto do jogo de luz e escuridão a que se chama sombra (*Ai.* 125-126)³⁰, como habitante da fronteira onde uma e outra se tocam.

Parece, no entanto, não bastar que os deuses reservem para Édipo uma força singular, como singular foi também o seu destino. O habitante de Colono começa por intimá-lo a sair do bosque e, após as palavras de Édipo, suspende os seus propósitos, até que os concidadãos se pronunciem. Assim se faz anunciar uma consumação agitada da vontade divina e da vontade de Édipo. As oposições nascentes obrigam à manifestação do poder da palavra do cego no esforço de alcançar o repouso prometido, o acolhimento no seio divino. Elas surgem como dramaticamente necessárias para a explosão de uma terrível força vingadora ou o anúncio de tutela benéfica por parte do futuro herói, uma força actuante similar à das deusas tenebrosas e omnividentes que o esperam. Nessa tensão se hão-de extremar os campos ou esbater as oposições até à defesa incondicional do hóspede, como é o caso dos Anciãos da Ática, de modo que tanto *kerdos* como *ate* (92-93), anunciados no Prólogo, hão-de ter alvos definidos até ao fim da peça pela própria acção de quem os irá receber.

b) *A reintegração de Édipo no cosmos político.*

O Coloniata, ao transferir para os seus compatriotas a decisão sobre a permanência de Édipo no bosque em solo ático, converte-a numa questão não só religiosa como política, no sentido etimológico do termo. O acolhimento do estrangeiro no espaço que pisa vai associar à consumação do seu destino no círculo das Euménides a sua integração no universo da *polis*.

A entrada do Coro faz-se sob a forma de perseguição daquele que considerava um estrangeiro sacrílego, cuja ousadia só é explicável pelo facto de se tratar de um elemento estranho ao país (124-125), à margem, pois, das suas leis ou, mais precisamente, à margem do universo de qualquer *polis* organizada — o que pressuporia o respeito ou a compreensão do respeito devido a divindades tutelares de uma região. Só pode tratar-se de um vagabundo

³⁰ O que Ulisses aprende depois da demonstração pedagógica de Atena sabem-no os protagonistas trágicos do final da criação sofocliana: Filoctetes (*Ph.* 946-947) e Édipo no passo em causa. Cf. frg. 13 Radt, *ἄνθρωπος ἐστὶ πνεῦμα καὶ σκιά μόνον* («o homem é apenas um sopro e uma sombra») e frg. 945. Radt, *οὐδὲν γὰρ ἐσμὲν πλὴν σκιαῖς ἐοικότες* («nada mais somos que aparências de sombras»). A definição do Homem como sombra, na inconsistência e fragilidade do seu destino, ganhou raízes na tradição a partir do Píndaro, *P.* 8.95-96.

(123-124) sem pátria nem lei (142). A ilação julga, no homem que não conhece, a face exterior de marginal que importa banir, esvaziando momentaneamente da sua simbólica existencial a condição do caminhante sem rumo, que se havia esboçado no Prólogo. Esta atitude do Coro permite o efeito dramático de um segundo momento de surpresa e pavor que o leva a recuar perante a figura que se lhe apresenta, surgida do interior do bosque das deusas tão temidas.

A reacção, descrita pelo Coro, que a proximidade do lugar sagrado suscita — o terror que trava o olhar, a palavra e o pensamento (130-131) — corporiza-se agora diante do mendigo cego de aspecto assustador, e intensifica-se com a sua estranha auto-apresentação (138-139)³¹. Olhá-lo amedronta, ouvi-lo inquieta e, por isso, todo o juízo se suspende na invocação apavorada a Zeus Protector (143)³².

O aparecimento de Édipo toma, pela própria reacção do Coro, um aspecto similar à de uma aparição de um *daimon* saído do recinto das deusas e a elas análoga pelo efeito que provoca.

Não é já, agora, o zelo do castigo mas a inquietante impressão deixada pela cegueira que se apossa do Coro e o mantém suspenso da estranha figura que pisa o solo proibido. A ameaça converte-se em conselho ou pedido para que saia do bosque; o terror da surpresa transforma-se gradualmente num misto de compaixão (150-152, 161, 165, 185, 203 sqq.) e legítima curiosidade. É assim que o poeta cria a situação dramática que permite simultaneamente associar a condição de vagabundo apátrida (208)³³ à sua *physis* vergonhosa (212) e levar o Coro a um novo movimento de recuo horrorizado que induzirá primeiro Antígona (241) e depois Édipo (275, 284, 487) a assumirem a atitude de suplicantes.

³¹ Édipo apresenta-se sem tomar como ponto de referência a sua própria pessoa a querer apresentar-se, mas, por assim dizer, como o objecto da procura e indignação do Coro que surge, surpreendentemente, em resposta às suas palavras. Este aparecimento tem, já por si, algo da manifestação de um *daimon* convocado. *Φωνῆι γὰρ ὄρω* (138) — «é que eu vejo pelo som», ao indicar que a visão do corpo, inexistente, é substituída pela percepção auditiva, insinua já, conforme o nota Jebb, *comm. ad* 138, dimensões diversas da física para a percepção visual.

³² Não nos parece correcta a interpretação dada por Jebb, no seu comentário ao verso 141: «The cry which bursts from the Chorus merely utters their horror at first *seeing* and *hearing* the wretch who has dared so great an impiety, — they have not yet time to scan the traces of misery which the blind man's form exhibits». O que provoca o horror do Coro é antes a aparição súbita de um homem de aspecto inquietante que surge, bem visível, de um lugar inusitado e se apresenta de modo também inusitado.

³³ Cf. *OT*, 1000.

Ao paradoxo religioso, de que o Coro se não apercebe, pois não ouvira as revelações do Prólogo, corresponde, no plano humano de deveres religiosos, o impasse que se estabelece entre o perigo de poluição pela presença do Labdácida e os deveres de acolhimento perante um suplicante.

Este impasse permite, por sua vez, que Édipo, ao adivinhá-lo, retome um motivo já abordado por Antígona (239-240) — o do carácter involuntário dos seus actos (270-271) ³⁴ — e apele para a cidade de Atenas, modelar na sua piedade (260). É uma disposição a que corresponde, da parte dos deuses, uma omnividência que recompensa os piedosos e castiga os que o não são (279-280): um eco, afinal, da própria omnividência das Euménides.

O facto de o Coro transferir a decisão para Teseu marca a atitude ideal de um grupo de cidadãos que se abstém de agir de acordo com um primeiro impulso.

Sob o ponto de vista dramático, esta atitude permite a introdução de novos dados que transformam, aos olhos dos Anciãos da Ática, a excepcionalidade aberrante do marginal numa singularidade dotada de força. A força que este, voluntariamente, se propõe transportar para a *polis* que o não rejeitou.

A defesa de Édipo quanto ao carácter involuntário dos seus actos, associada a essa singularidade que pela boca de Ismena se revela marcada pelo divino como fonte de protecção para quem receba Édipo e possua o seu corpo, ilibam Atenas de censura no caso de o acolher. O Coro deixa de se opor após escutar o conteúdo do oráculo de Apolo. Teseu, por sua vez, oferece generosamente, no seu discurso um tanto impessoal de figura idealizada do bom governante, a hospitalidade da *polis*; põe a compaixão acima do receio, mesmo sem possuir os dados que os seus concidadãos já conhecem. Este comportamento justifica a dádiva de Édipo como um merecido prémio.

A boa *polis*, na figura do seu chefe, acolhe o caminhante apátrida e integra-o no seu universo com o compromisso explícito de defesa dos seus direitos. Este, no entanto, ultrapassa a mera postura de suplicante para se apresentar como alguém que se quer, activamente, entregar à cidade e reforçar a sua

³⁴ O motivo, insistentemente utilizado em *OC* (vide Th. Rosenmeyer, «The Wrath of Oedipus», *Phn*, 6, 1952, 97), acentua uma faceta do destino de Édipo que Sófocles positadamente deixara indefinida no *Tyrannos*: o da sua inocência pelo carácter involuntário dos actos praticados, apresentados como situações em que se achou envolvido e de que não foi a causa primeira (vide A. Adkins, *Merit and Responsibility*, Oxford, 1960, pp. 86-115, sobretudo p. 105). Nesse sentido argumenta Antifonte, 3, para ilibar um réu acusado de homicídio de alguém que o ofendeu por palavras: originou, assim, a agressão de que foi vítima.

harmonia e estabilidade, pagando a protecção que ela lhe oferece com a promessa de outra protecção mais sólida e mais duradoira. Esta não é, sem dúvida, uma situação vulgar em tragédias de súplica; o paradoxo do indefeso que oferece defesa começa a dar corpo, não no texto verbal, mas em linguagem cénica, visual³⁵, imediatamente perceptível, ao do cego que vê para além do que os outros enxergam³⁶ e os adverte, guia e ensina. Mesmo quando aquele perante quem se encontra incarna a imagem do homem justo.

O brotar dessa nova força decorre da chegada de Ismena e dos elementos informativos que consigo traz. Por sua filha sabe Édipo dos novos oráculos e da importância vital que a posse do seu corpo assume. À consciência do valor fulcral da sua pessoa — quando, ironicamente, se encontra, por assim dizer, aniquilado (393) — se associa um motor poderoso da sua tomada de decisão: a ira do expatriado que agora se sente foco de atenção dos seus como mero objecto utilitário.

Édipo não exclui à partida a possibilidade do regresso a Tebas, mas, ao interrogar Ismena sobre as circunstâncias que levam os que disputam o governo da sua pátria a procurá-lo, apercebe-se de que, para além da sede de conquista injusta do poder, eles não se dispõem a deixá-lo pisar terra tebana nem lhe será concedido, ao menos, o direito a nela ser sepultado. Voltaria para permanecer como apátrida, à margem da sua cidade, sem que esta o viesse a readmitir e reabilitar. Queria utilizá-lo, no entanto, como instrumento de defesa.

É a negação da sepultura em solo tebano que, decididamente, radicaliza Édipo numa violenta recusa (408). Com ela explode, sob a forma de primeira maldição, a *ὄργη* anunciada por Ismena (411). É que o foco de interesse e importância da integração na comunidade político-social incide, na perspectiva do ancião proscrito, essencialmente no momento da sua morte e na aceitação do seu corpo sepultado em terra dessa comunidade.

Tudo se passa como se essa relação íntima entre o seu corpo, donde

³⁵ A alta expressividade da linguagem visual na peça é oportuna e sabiamente realçada por D. Seale, no capítulo que lhe dedica no seu livro (pp. 113-143). M.G. Shields comenta numa síntese feliz: «The recurrent symbolism of sight and blindness has burst the confines of the verbal order; it has been transposed to the visual order of action, gaining all the added power of spectacle» («Sight and Blindness Imagery in the *Oedipus Coloneus*», *Phn*, 15, 1961, 71).

³⁶ É de notar que, embora discretamente, esta visão interior que se vai esboçando na cena contrasta com a dificuldade ou falta de segurança das personagens não privadas de vista ao identificarem o que vêem (15, 316-321, 1249).

dimanarão estranhas forças, e a terra que o aceita no seu seio representasse uma investidura de cidadania, onde estaria implícito o redimir de uma existência marcada pelo carácter «a-normal» da sua própria *physis* (212) e dos actos involuntários que esta condicionou.

Para que na morte aconteça, para além do cessar de trabalhos, a reabilitação final, é necessário que o túmulo se transforme no local de acolhimento sem reservas da *polis* ao proscrito; e que, por parte deste, marque o gesto voluntário (por contraste com o carácter involuntário dos seus crimes) de entrega da sua pessoa, como recompensa, à comunidade que o acolhe: uma aliança material mergulhada no solo ático.

Tebas não encara esta aliança, mas a violência da posse sobre quem nunca será redimido nem aceite, eternamente estigmatizado e condenado à proscricção pelo crime sobre o seu sangue — *τοῖ μφνλον αἷμα* (407). Édipo recusa esse destino e com ele a garantia de imunidade da pátria tebana que o expulsou. Começa a ganhar forma o acontecer do oráculo dado a Édipo (91-93), se bem que ainda historicamente ameaçado pela violência próxima que já se deixa entrever.

A ruína anunciada para os descendentes de Cadmo deixa de ser uma informação oracular conhecida pelo filho de Laio; ele assume-a agora, movido pela cólera vingadora, sob a forma de maldição e rejeição definitiva dos que outrora o rejeitaram. O conhecimento da importância fulcral da posse do seu corpo e o estímulo da indignação e revolta animam-no, escudado pelas promessas do deus, a tomar nas suas mãos a decisão do castigo e das benesses.

A expressividade da linguagem cénica de uma figura que envolta nas trevas da sua cegueira, deliberadamente se dispõe a converter o túmulo — isto é, o lugar material que assinala a sua passagem para o mundo das *trevas* coberto pela *terra* de Colono — em fonte de ruína justiceira ou justa imunidade faz-nos entender que a sua admissão em solo ático e a sua penetração no bosque das Euménides representam a identificação progressiva com a omnividência tenebrosa das deusas e o progressivo enraizamento no seu espaço sagrado.

O Coro compreende-o de tal modo que, escutada a maldição, convida Édipo a prestar culto propiciatório às deusas ³⁷: e já não impede nem censura a sua entrada no bosque.

³⁷ O culto mistura elementos de purificação e sacrifício, atitude própria daquele que incorreu em sacrilégio e pretende não só eliminar de si o miasma, a mancha impessoal de poluição, como tornar propícia a divindade específica cuja ira pode ter suscitado (*vide*

O compromisso de hospitalidade sela-se após a intervenção de Teseu, cujo comportamento idealizado se opõe radicalmente ao relato da injustiça feroz dos governantes de Tebas. É o hino à harmonia e esplendor da paisagem da Ática, como se esta se abrisse agora em acolhimento e resposta aos anseios e promessas do viandante cansado. A primeira estrofe e antístrofe cantam a fecundidade da natureza (já Antígona lhe havia sido sensível, 16-18) que propicia sob a sua exuberância o recolhimento e a paz em umbrosos remansos onde apenas o rouxinol se faz ouvir. Esses abrigos recônditos são o espaço adequado à epifania divina, e os deuses que o frequentam marcam-no com a presença e florescimento das suas plantas emblemáticas: a hera, querida a Dioniso, o narciso e o açafração, associados a Deméter e a Perséfone³⁸. A descrição traduz também o prazer da sombra, compreensível em quem habita no calor mediterrâneo (cf. Hesíodo, *Op.* 588 sqq.).

A segunda estrofe e antístrofe cantam uma outra dimensão da natureza que se manifesta não já como interiorização e fecundidade endógena, mas explosão de vitalidade exógena: dela é sinal a oliveira, que persiste em se ostentar renovada, como sinal da protecção vigilante dos Olímpicos (Zeus e Atena) sobre Atenas e símbolo da sua indestrutibilidade, o vigor dos cavalos e a vastidão do mar. Destes dois últimos fez Poséidon a dádiva da arte de os subjugar — pelo freio e pelo remo.

A ode representa, no entanto, mais do que um mero encómio da Ática tecido pelo poeta à sua terra natal ou do que um simples eco dos anseios de

R. Parker, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford, (1983), reimpr. 1985, p. 10, onde cita, a este título, *OC*, 466-492). Justamente o termo *katharmos* (466) sugere esse processo de purificação como a libertação de uma mancha quase física (Burkert, p. 141). As libações são, no trecho dramático, *choai* (469, 477), como é típico do culto a entidades ctónias e não *spondai*, destinadas aos Olímpicos (Burkert, p. 307).

³⁸ O narciso é, no *Hino Homérico a Deméter*, 8, a última das flores a ser escolhida por Perséfone antes de ser raptada. No seu comentário ao passo refere N. J. Richardson, ed., *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford, 1974, pp. 143-144, vários testemunhos da relação entre o narciso e o mundo dos mortos. O açafração faz também parte das flores colhidas por Perséfone (*ibid.* v. 6). Se bem que Pearson, no comentário ao frg. 451 de Sófocles, da sua edição, não veja relação especial entre aquela flor e Deméter, parece-nos, no entanto, significativa a ocorrência da flor no hino, ao mesmo tempo que lembramos a referência, bem mais tardia, é certo, do romano Juvenal, 7.208, ao costume de plantar açafração junto aos túmulos. Aristófanes, *Th.* 138, 253 *et passim*, alude à túnica cor de açafração ostentada pelas participantes nas Tesmofórias. Richardson, (*ibid.* ad 19) nota que a cor dourada, símbolo da realeza e, portanto, *ex libris* do que é divino, pode também andar associada a Hades e à esfera do mundo infero. Tanto o narciso em causa (provavelmente a espécie *Narcissus tazetta* L.) como o açafração ostentam a cor dourada.

Édipo. O canto de boas-vindas revela uma consonância profunda entre o herói e a terra que o acolhe, consoante os indícios dos oráculos. Realça McDevitt³⁹ o carácter ambíguo da amenidade e viço na paisagem descrita. Quanto a nós, essa ambiguidade restringe-se apenas e propositadamente à primeira estrofe e antístrofe.

Com efeito, o canto do rouxinol possui tanto de melodioso como de nostálgico, é harmonia e lamento que a Grécia traduziu em etiologia mítica⁴⁰. Ele anima, no texto, uma paisagem tão luxuriante como coberta pela sombra da própria vegetação, e se os recantos verdes e não transpostos que Dioniso frequenta com as Ninfas estão ao abrigo do sol, abrigam-se da própria vida que é ver a luz e existir à luz. A protecção do vento e das invernias converte-se, assim, num reforço expressivo da protecção do sol: a vida, sob a forma de riqueza vegetal, toca aí os seus próprios limites na serenidade absoluta dos recessos mais íntimos do bosque⁴¹. Esta pode ser a paz que rodeia um túmulo recolhido no bosque — a *ἔπαυλα* (669) anunciada e oferecida retoma assim as conotações do assento onde o caminhante, no Prólogo, pretende repousar e da *ἔστια* que Teseu lhe oferece.

A tríade de elementos vegetais faz convergir, por sua vez, os planos opostos em que se movem as divindades a que andam associados: a hera e Dioniso, o deus da alegria transbordante, da vitalidade, e o par Deméter-Perséfone a quem o narciso pertence, como flor da morte iminente, do ador-

³⁹ «The Nightingale and the Olive», 227-237.

⁴⁰ Referimo-nos, como é óbvio, à metamorfose de Aédon ou Procne (consoante as versões da lenda) em rouxinol cujo canto representa o lamento sobre o filho morto: Ítilo ou Ítis. A lenda, na sua primeira versão, é já conhecida por Homero (*Od.* 19.518-520). A comparação entre o lamento e o canto do rouxinol é por mais de uma vez atestada na tragédia grega, nomeadamente em Sófocles (autor da peça perdida *Tereu*): *Ai.* 628 sqq.; *Tr.* 963; *El.* 107, 148, 1076 sq. Se a lírica alude, fundamentalmente, só ao canto melodioso da ave (cf. Safo, frg. 136 L.-P.; Baquilides, *Ode* 3, 97-98), cremos, ainda assim, que o espectador da tragédia entende como ambígua a alusão à filomela no texto trágico. É que, num e noutro caso, opera o horizonte de expectativa próprio de cada género.

⁴¹ Dada a dificuldade levantada pela equivalência dos termos de cor em grego, de que estamos conscientes, recordamos, a título de referência, o comentário de McDevitt (*ibid.* pp. 232-233) que chama a atenção para o uso do adjetivo *χλωραῖς* (673), cujo campo semântico abarca a tonalidade verde-amarelada (típica da vegetação onde o sol escasseia: o coração de um bosque) e a própria noção de palidez, assim como de fresca. É curioso notarmos que, no passo já citado da *Odisseia* (19.518), o rouxinol é descrito como *χλωρηις ἀηδών* (pálido). Também Safo, ao descrever a sintomatologia fisiológica do ciúme, diz *χλωροτέρα δέ ποιῆς ἔμμι* (frg. 31L-P).

mecimento narcótico, tal como o açafão dourado que dava a cor às túnicas vestidas na celebração das Tesmofórias⁴². As esferas destas divindades, no entanto, tocam-se e interpenetram-se. Se as duas deusas pertencem à esfera da vida que se esvai e da descida ao mundo ífero dos mortos, é por demais sabido que o grão de trigo feito desaparecer na terra pelo semeador é votado a Deméter, para que o faça surgir sob a forma de vida renovada na terra fértil. Por outro lado, o pouco que nos é dado conhecer sobre os mistérios de Elêusis permite constatar uma associação entre Dioniso e as deusas na crença e na promessa de renovação vital que se sobrepõe à própria morte e constitui o cerne do culto místico⁴³.

Com este recolhimento ambíguo de uma natureza proliferante e pouco banhada de luz, como resposta da própria Ática à ambiguidade do Prólogo e dos anseios de Édipo, contrasta a segunda estrofe e antístrofe. A sugestão da morte e vida renovada condensa-se agora num símbolo bem manifesto: a oliveira, existente por toda a paisagem mediterrânica mas representada na Acrópole — logo, no espaço mais visível da cidade — pelo seu exemplar sagrado e miraculosamente renascido, como uma Fénix, das cinzas da devastação⁴⁴.

A ostentação de tal marca de vida renovada no coração da cidade é sinal de poder imarcescível da própria Atenas. É que essa oliveira incarna a força da cidade como uma força vital, doada e garantida pelo poder vigilante do

⁴² Vide supra n. 38.

⁴³ A crença de que aos iniciados nos mistérios estava reservado um destino privilegiado no Além é documentável mesmo em referências literárias: *Hino Homérico a Deméter*, 480 sqq.; Píndaro, frg. 137 Snell-Maehler; Sófocles, frg. 837 Radt. Aristófanes, nas *Rãs*, apresenta um coro de iniciados nos mistérios que os celebra nos infernos (cf. Eurípides, *HF*, 613). Veja-se sobre este assunto M. H. da Rocha Pereira, *Concepções helênicas da felicidade no Além*, Coimbra, 1955, pp. 43-52. A associação de elementos dionisíacos ao culto em Elêusis é relativamente recente (não, decerto, anterior à incorporação do santuário na cidade-estado ateniense) e operou-se, provavelmente, na segunda metade do séc. v a.C., através da figura de Iaco, divindade secundária agregada às festividades. Vide G. E. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, London, 1961, pp. 237-239 e M. H. da Rocha Pereira, n. 99 à sua tradução de *Sófocles. Antígona*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1984, p. 110. Esta nota esclarece um passo que documenta precisamente a associação já feita entre o deus das Bacantes e o santuário de Elêusis (*Ant.* 1115-1125). Cf. Burkert, p. 127. M. Nilsson, *Greek Folk Religion*, Philadelphia, 1972, pp. 62-63, menciona testemunhos da pintura em cerâmica que corroboram a presença de Dioniso nos mistérios.

⁴⁴ Cf. Heródoto, 8.55.

Olímpico por excelência ⁴⁵ e de Atena ⁴⁶, em conexão harmónica com a energia e vitalidade da natureza vegetal ou animal (711) ⁴⁷.

À energia do que a si mesmo se renova e alimenta gerações acrescenta Poséidon a dádiva do saber dominar e aproveitar a própria força, que está, afinal, na base da civilização (707-719).

Assim os habitantes da Ática oferecem a Édipo a sua terra natal, reconhecendo que o repouso e energia previstos por Apolo para a morte e o túmulo do filho de Laio encontram aí o solo apropriado. O mistério da morte e renovação, da vida que ressurge em energia inesgotável, habita na terra do poeta e o acolhimento do proscrito assume, pois, nestes termos, o carácter de convite à participação nessa força, à integração dos poderes que Apolo lhe promete no destino, na natureza e na fonte de prosperidade da própria Atenas.

Para Édipo, as Euménides, em cujo solo pretende encontrar o repouso na terra e nas trevas da morte, parecem responder-lhe, propícias (486 sqq.), com a promessa de uma vitalidade diversa e o convite à participação de um espaço onde os deuses actuam vigilantes.

2. Ara e kerdos. *Édipo e a sua afinidade com as deusas de Colono.*

No percurso que até agora fizemos, notámos já a presença de elementos que sugerem, de algum modo, laços de aproximação crescente entre Édipo

⁴⁵ A vigilância olímpica sobre o território de Atenas é, assim, concorrente com a vigilância de entidades ctónias.

⁴⁶ A oliveira é, de resto, a árvore emblemática de Atena. Gozava de imunidade religiosa, a ponto de ser condenado como sacrílego aquele que a tocasse e ofendesse, assim, Atena *Moria*. A tais prerrogativas religiosas não anda, certamente, alheio o facto de a oliveira desempenhar papel primordial na economia ática.

⁴⁷ Essa interrelação entre a harmonia da *polis* enquanto instituição humana, sancionada pelos deuses, e o solo onde radica, é visível através da epidemia que assola Tebas em *Rei Édipo*, acompanhada pela falta de fertilidade dos campos e animais, devido à presença do criminoso incógnito na cidade. É neste contexto, de aceitação na boa *polis*, que H. W. Schmidt entende o canto à pátria do Coro, de Sófocles e do próprio Édipo, agora investido de uma nova existência humana pela integração na comunidade (*Das Spätwerk des Sophokles*, p. 58). O autor critica, com toda a oportunidade, o artigo de E. Fantato-Zborowski, «Le funzione del Coro nell'Edipo a Colono di Sofocle», *RSC*. 4, 1956, 99-107 (*op. cit.* pp. 59-60) onde a autora vê no Estásimo uma espécie de pintura paisagística de certa forma gratuita.

e as deusas a cujo bosque se havia recolhido. Necessário se torna, agora, retomá-los e aprofundá-los dentro da sequência da nossa interpretação.

A consonância prepara-se a partir de uma expectativa frustrada: a revelação da identidade das deusas que habitam o bosque, pela natureza destas e pelo efeito que a sua invocação produz, faria esperar de imediato que qualquer intruso se retirasse, possuído pelo terror de haver pisado o espaço proibido. A reacção é, no entanto, a oposta: o caminhante parece ter chegado, por qualquer certeza interior, ao termo do seu itinerário.

Fica o espectador, desde já, preparado para sentir que as trevas do cego podem esconder a visão de algo que não é acessível aos que vivem à luz e a vêem. Esta excepcionalidade ganha corpo no momento em que Édipo contrapõe à cegueira que o Estrangeiro, perplexo, invoca como sinal evidente de fraqueza, a omnividência das suas palavras, numa réplica de afirmação da sua capacidade — *sui generis* mas poderosa — de enxergar o que ao homem comum não está patente. No modo como o afirma, confere à palavra uma autonomia vital, quase mágica e animizante, como se ela contivesse em si uma força que adivinhamos ser homogênea da daquele que a profere, em contraste com o seu próprio aspecto, e indicadora de uma afinidade com as deusas do local.

A natureza ctônia destas e as trevas que marcam a raiz a partir da qual actuam e, simultaneamente, o seu modo de actuação, vêm a transparecer na prece final de Édipo — a mais longa intervenção do Prólogo ⁴⁸ —, através do destino de integração definitiva do proscrito na esfera a partir da qual as Euménides actuam: a Terra e as Trevas.

A afinidade com as deusas, que permite uma invocação como a do verso 106, torna-se visível como espectáculo na própria imagem do cego que invoca as entidades tenebrosas e lhes suplica a piedade que é o acolhimento no seio da morte, na terra sagrada das filhas da Terra. A ambiguidade da actuação das Euménides encontra também um paralelo no oráculo

⁴⁸ A ausência de longas intervenções no Prólogo deve-se, pensamos, a uma característica da dramaturgia sofocliana apontada por H. W. Schmidt, *op. cit.*, pp. 1-8. Ao comparar as peças de prólogo não expositivo com três personagens em cena — *Ajax*, *Rei Édipo* e *Édipo em Colono* —, nota o autor que se verifica a tendência para fazer entrar cada vez mais cedo a terceira figura. Por esse meio se torna a parte inicial da peça mais viva, de intervenções mais curtas, onde os elementos informativos surgem paulatinamente e como por acaso, em *crescendo* de importância até ao fim do prólogo. A chave informativa é, com efeito, a *rhexis* de prece às Euménides (H.W. Schmidt, *op. cit.* p. 7) a que se segue um brevíssimo diálogo entre as duas personagens que haviam surgido logo de início. Assim se remata, com uma estrutura em anel, o prelúdio do drama.

de Apolo que Édipo finalmente revela ⁴⁹. A força que lhe advirá no final da vida, ao acolher-se à sombra tutelar das deusas, é a do benfeitor gratificante e da vingança implacável (92-93). Este passo condensa as linhas determinantes do acontecer dramático.

Necessário se torna ainda, no entanto, que a força prenunciada por Apolo venha a ser assumida por Édipo, não como mero sinal do termo das suas penas, mas como acto de vontade, violentamente afirmado, quanto aos futuros beneficiados pelos *kerai* (92) e àqueles a quem *ate* há-de atingir (93) na sequência das maldições. A veemência dessa assumpção é dramaticamente originada pela cólera que os acontecimentos, intenções e motivações na casa real de Tebas, denunciados pelo relato de Ismena, vêm despertar. Encenada como palavra e poder da palavra, ela determina o destino da casa dos Labdácidas, sob a forma de maldição ancestral, vigilante na sua terrível omnividência — como se fosse a face persecutória da justiça de uma Erínia (cf. 1299). Por sua vez, a gratidão, recortada da própria cólera, leva Édipo a afirmar a promessa inabalável de uma vigilância protectora à cidade perfeita que conhece a compaixão e respeita as leis, a ordem e os vínculos assumidos — similar à face propícia das Euménides.

a) *A raça malaita. Édipo agente de uma rearmarização autodestrutiva.*

A vinda de Ismena, e a carga informativa que consigo traz, surge enquadrada entre dois diálogos líricos, o primeiro entre Antígona, Édipo e o Coro, o segundo sob a forma de um *kommos* onde Édipo participa. Como tema comum ressalta a questão da identidade, da origem e do teor das infracções do Labdácida. Ao tema se chega primeiramente pelo efeito de terror que a figura do estrangeiro suscita, mas a esse terror sucede a compaixão que essa mesma figura provoca num segundo momento. A pergunta surge, naturalmente, por parte dos habitantes da Ática:

... ... *τίς ἔφες βροτῶν;*
τίς ὁ πολύπονος ἄγημι; τίν' ἄν
σοῦ πατρίδ' ἐκλυοίμαν;

204-206.

«... de quem nasceste? quem é o desventurado que assim se deixa
guiar? qual é a tua pátria: poderás dizer-mo?»

⁴⁹ Kamerbeek apoia a opinião de Campbell sobre 42-43: em causa estariam práticas rituais variadas, consoante os locais. Parece-nos mais aceitável a opinião do escoliasta, defendida por Jebb: a da multiplicidade — aliás documentável — de atributos das Erínias.

Édipo pretende evitar a primeira questão (reforçada pelas duas interrogações) falando do seu carácter de apátrida sem raízes. O Coro entende que o mendigo se retrai e esconde nesta resposta, mas o espectador entende que a situação de Édipo traduz e condensa a anormalidade da sua própria história.

O interesse e curiosidade do Coro, perfeitamente explicáveis dentro da lógica dramática, servem, no entanto, objectivos mais profundos. Ao pretender encobrir a sua origem e identidade concretas, Édipo revela, no entanto, na evasiva, o carácter da sua mesma natureza (212). A excepcionalidade do que é terrível combina, sem dúvida, com a marginalidade de quem é apátrida e com o efeito de horror de uns olhos desfigurados.

Quer isto dizer que, encobrindo-se, Édipo se assume e assume a marca da sua própria *physis*, assim como, ao ser coagido a revelar a sua identidade, o seu nome, nega e repudia a imagem, o juízo que a comunidade, pela voz do Coro, faz dele como um preconceito. No discurso de defesa (258-291), contrapõe à vergonha da sua natureza a qualidade natural de κακός que nega possuir. A interrogação perplexa de *Rei Édipo* (822) ressoa aqui como perplexidade perante o erro do juízo alheio. Esse erro permite justificar a inocência do protagonista que foi, mais do que agente, uma vítima — cujo procedimento, além de tudo, havia sido involuntário (239-240; cf. 522, 964, 977, 987). Também, deste modo, o cego se distancia do próprio Coro como grupo de homens dotados de visão física mas cegos pelo juízo das aparências em apriorismos enganadores⁵⁰, atentatórios contra o próprio modo como a piedade de Atenas sói manifestar-se (282-283)⁵¹. A esta visão cega se opõe a visão infalível dos deuses, sentida como justiça de recompensa ou punição (279-280), em que não podemos deixar de ver lembrada a omnividência das Euménides, a que o herói privado de vista se encontra já, de algum modo, associado.

Édipo isola-se, assim, não como o proscrito da culpa mas como o proscrito da excepcionalidade, da monstruosidade, se quisermos, da *sua* natureza e da daqueles que o geraram, se bem que deles se distancie pela ausência de conhecimento e intenção. Essa excepcionalidade (isenta de culpa) é um

⁵⁰ Essa possibilidade do julgamento pelo aspecto está contida em 285-286.

⁵¹ W. B. Stanford, *Greek Tragedy and Emotions*, London, 1983, pp. 24-25 menciona vários testemunhos a atestar que a compaixão é uma das disposições emotivas mais típicas de Atenas (*vide* Calímaco, frg. 51 Pfeiffer ou o testemunho de Plínio na sua *História natural*, 35.69 acerca do povo ateniense representado na obra de Parrásio como misericordioso e clemente).

dos modos por que o autor prepara o caminho para a heroização desta figura. Aqui se antevê já o princípio de um distanciamento gratificante e reabilitador para Édipo: é que o peso da *physis* familiar que o condiciona deixa aberto, no entanto, um espaço onde o individual parece poder ganhar forma e afirmar-se na sua singularidade, no seu modo de ser, na promessa de uma *physis* específica e única. O conflito entre os dois aspectos é patente no modo como Édipo se vê e naquele como é julgado aqui, ou na desproporção entre o seu destino e a sua culpa, realçada em toda a peça até à morte como o momento que supera e reabilita o individual do novo herói.

O tema do auto-reconhecimento da condição de ser excepcional na sua origem e destino vai ser retomado, depois da partida de Ismena, no *kommos* entre Édipo e o Coro. A rememoração lírica das monstruosidades de outrora e do seu horror, assim como da demarcação entre natureza excepcional e culpa (não existente) confere à situação dramática a atmosfera de um rito de 're-presentação' do passado, provavelmente sublinhado pelos movimentos correspondentes na cena e na orquestra. O recrudescer de intensidade emotiva do tema deve-se à perturbação de emoções que, entretanto, a vinda de Ismena veio suscitar em Édipo.

Esse tríptico dramatiza no contexto, segundo nos parece, a assumpção, por parte do protagonista, da sua *physis*, perfeitamente definida, como vimos, de modo a abrir caminho ao seu destino final e de modo a fazer-se sentir como o destino que marcou o próprio rumo de Édipo, sem, contudo, o eivar de culpa. No centro situa-se o encontro entre Édipo e Ismena. Com o oráculo a jovem traz informações que, no clima emocional já existente, reavivam o momento da expulsão de seu pai de Tebas. A proscricção, assim como a recusa em aceitar sepultá-lo em terra tebana, aproveitando, no entanto, a força que os deuses lhe destinam de futuro, soa aos ouvidos de Édipo como uma verdadeira infracção das leis da consanguinidade: a ambição do poder suplanta e ofende as normas das relações entre pais e filhos (448-449)⁵².

Tais infracções são sabidas e voluntárias. Situam-se no mesmo plano de monstruosidade que as dos seus antepassados, no mesmo grau de culpa da acção de Laio. Deles se destaca Édipo, não pelo monstruoso — mas pela ausência de culpabilidade. A própria Ismena reconhece que a loucura ambiciosa de poder que se apossa dos irmãos nasce do germe maldito da própria raça (367-373). Assim se associa, no panorama da casa real de

⁵² A própria «natureza» feminina, na sua fragilidade, é atingida pela substituição de funções, especificamente masculinas, que tem de desempenhar (337-338, 445).

Tebas, em conflito, o aspecto da anormalidade das relações familiares na falta ao cumprimento dos deveres da consanguinidade e o aspecto da infracção e perturbação política.

É flagrante, no diálogo com Ismena, o recurso insistente a palavras que enraízam em *φν-*, *γεν-/γον-/γν-* e **θρεφ-/*θροφ-/*θρφ-*; e o processo irá repetir-se no encontro de Édipo e Polinices. O contexto que associa as três raízes estabelece a oposição entre o comportamento, louvável, mas anómalo por força das circunstâncias, das figuras femininas da casa real, que, contra a sua natureza de mulheres, asseguram, de algum modo, a subsistência do progenitor, alimentam a semente de onde germinaram, e o comportamento destrutivo e infraccionário dos descendentes masculinos (445-449)⁵³.

A força anunciada por Apolo para o fim da existência de Édipo poderia vir a representar a reabilitação e rearmonização da casa dos Labdácidas, se porventura os seus mais jovens descendentes pudessem ou quisessem ver em Édipo uma figura reabilitada ou reabilitável, através da sua reintegração na comunidade tebana. A partir do momento em que tal não acontece, renova-se a cadeia de infracções e os filhos votam-no ao exílio perpétuo, à erradicação definitiva da comunidade da *polis*, negando, afinal, à sua própria origem, essa oportunidade de reabilitação que os deuses lhe oferecem. Não prescindem, no entanto, de utilizar deformada e distorcidamente o poder, o vigor decorrente da excepcionalidade de Édipo. Enquanto Antígona e Ismena sustentam a força da sua origem, no sustento físico da figura paterna, Etéocles e Polinices parecem querer negar-lhe o poder vivificante, sem com isso se aperceberem que preparam a autodestruição: *τοῦμφυλον αἶμα* (407) invocado por Ismena faz ecoar, nos ouvidos do espectador, *οἱ δ' ἀθρόμαιμοι* (335) por quem Édipo pergunta. Os deveres da consanguinidade são agora, de novo, violados, com pretexto na antiga violação de deveres da mesma ordem.

No entanto, o futuro poder irradiado do corpo de Édipo, consoante o lugar da sua morte e do seu túmulo, confere à ira do cego proscrito, e agora disputado, uma energia capaz de determinar o destino da sua própria raça. A cólera decisiva a que Ismena alude (411) não se reporta, ao contrário do que ela mesma e as restantes personagens poderão pensar, a um futuro mais ou menos próximo. É agora, com a revelação dos factos em Tebas, associada à do oráculo de Apolo, que ela começa a ganhar realidade histórica: toma voz sob a forma de maldição lançada sobre os filhos, em nome das

⁵³ Cf. P. E. Easterling, «Oedipus and Polynices», *PCPhS*, 193, 1967, 4 e R. P. Winnington-Ingram, «A Religious Function of Greek Tragedy», *JHS*, 74, 1954, 16, n. 7.

intenções presentes e dos actos passados contra ele, seu *φύσαντα* (427). Polinices reconhecerá no seu destino e no futuro que o espera a ele e a Etéocles a intervenção das Erinias paternas (1299 e 1434). O final da *rhesis*, com a invocação às Veneráveis Deusas (458-460)⁵⁴, representa o momento dramático em que, de forma mais visível, a ira de Édipo contra a sua descendência se converte não apenas num problema político para Tebas, mas numa questão política fundamental para o estado ateniense.

A simples maldição activa, assim, no que respeita a Édipo como pai ultrajado por crimes da sua descendência, a fúria vingadora das Erinias, árbitros da ordem natural violada, em particular da ordem imposta pela consanguinidade. No presente caso, a estrutura profunda das leis por elas determinadas deixa-se perceber pela afluência à linguagem de toda a cena, como já havíamos notado da tríade *φν-*, *γεν-*, **θροφ-*, com as respectivas implicações de correlacionamento. Temos nos versos 445-449 um dos momentos mais expressivos para a condensação da problemática:

*ἐκ τοῖνδε δ', οὔσαιν παρθένων, ὅσον φύσις
δίδωσιν ἀδῆταιν, καὶ τροφὰς ἔχω βίου
καὶ γῆς ἄδειαν καὶ γένους ἐπάργεσιν
τῷ δ' ἀντὶ τοῦ φύσαντος εἰλέσθην θρόνονος
καὶ σκῆπτρα κραίνειν καὶ τυραννεύειν χθονός.*

Destas filhas, na medida em que a sua natureza lhes permit., apesar de serem duas donzelas, obtenho eu meios de subsistência, segurança no caminho e um apoio dos meus descendentes. Eles, em contrapartida, preferiram ao pai, que os gerou, a posse do ceptro e o governo do país.

A infracção dos filhos é, pois, de uma dupla ordem: ofende a relação entre eles e quem os gerou, lhes determinou a sua própria natureza e existência, e atenta contra um outro âmbito normativo — o decorrente da repartição e constituição dos sexos. Este antagonismo como princípio de diferenciação e complementaridade de tudo o que gera e é gerado enraíza numa ordem *natural* mais vasta, suporte da própria vida e, na praxis e conjunto de deveres decorrentes das características dos sexos opostos, suporte da própria estrutura familiar. A distorção do comportamento natural dos filhos varões

⁵⁴ Vide RE s.u. 'Erinyes'.

leva à distorção (se bem que com efeito positivos) das funções que, segundo a *physis*, isto é, a condição natural de mulheres, caberiam ao ramo feminino dos Labdácidas.

Com efeito, as Erínias em fúria parecem animar a maldição de Édipo que retoma, da narração de Ismena (372), a *ἔρις* (422) onde possivelmente ecoa o nome das próprias deusas⁵⁵. A força destas palavras ultrapassa, contudo, o normal poder de, em tal situação, accionar a intervenção divina; esse encontra-se presente, mas a confirmar e revigorar o poder centrado no próprio Édipo, que dele irradia, conforme os deuses lho anunciaram, orientado como maldição sobre os crimes familiares cometidos contra ele em desrespeito da ordem natural.

No entanto, a maldição é, já pelo seu próprio carácter, voltada para o futuro. Esse futuro diz respeito ao tempo em que a presença de Édipo no mundo for um túmulo. Entre o presente e esse momento futuro sofrerá ameaças que porão em causa a luz da justiça existente nas suas trevas, e destas apenas o aspecto da fragilidade se tornará visível. Mas a tensão será ultrapassada e o obscurecimento das promessas divinas há-de derivar na morte como depuração final, após o percurso da última etapa — a mais difícil — onde o sentido de uma existência é simultaneamente prometido e ameaçado.

O vínculo de hospitalidade assumido por Teseu, e ecoado pela harmonia ambígua do Estásimo I, em breve é posto em perigo com a chegada de Creonte. Édipo antevê-a como ameaça para o cumprimento dos seus desígnios enquadrados nos desígnios divinos, atentado contra a liberdade na sua própria morte, por que Édipo luta como salvação (725). Essa salvação parece poder ser obscurecida, e esse obscurimento implica a quebra do poder de omnividência das palavras do cego e a redução absoluta à sua cegueira violentamente votada à marginalidade junto a Tebas, em benefício de uma tirania, se Creonte levar por diante a sua missão.

⁵⁵ A etimologia do nome das Erínias é obscura e não dá azo a mais do que meras conjecturas que podemos ver enumeradas em *RE*, na rubrica correspondente. Chantraine é louvavelmente peremptório acerca da indemonstrabilidade das hipóteses e Frisk adopta sobre o assunto uma prudente neutralidade. Hofmann, por seu turno, aponta uma raiz **erei-*, que representa um alargamento a partir de **er-* (cf. *ἔρις*), embora reconheça, já no grego, a relação entre as Erínias e *eris*. Aceitamos que esse nexa exista, não como explicação de uma raiz comum, mas sentido na etimologia popular, conforme acontece em tantos outros casos, dado o facto de *eris* e *erinyein* serem um dos traços dominantes das deusas.

Que o futuro da Ática e o de Édipo estão desde já mutuamente vinculados na manifestação de prestígio confirmado daquela e reabilitação protectora deste, sugerem-no φαίνω e φαίνομαι correlacionados⁵⁶:

AN. ὦ πλεῖστ' ἐπαίνοις εὐλογούμενον πέδον,
νῦν σὸν τὰ λαμπρὰ ταῦτα δὴ φαίνειν ἔπη.

720-721

Antígona: *Ó solo em infinitos louvores celebrado, chegou a hora de manifestares o esplendor que habita essas palavras.*

e

OI. ὦ φίλτατοι γέροντες, ἐξ ὑμῶν ἐμοὶ
φαίνοιτ' ἂν ἤδη τέρμα τῆς σωτηρίας.

724-725

Édipo: *Ó meus caros anciãos, de vós me surja agora a prova final da minha salvação.*

Creonte chega e a violência do seu carácter e propósitos em breve deixa que se esboroe a retórica postiça de um discurso de *captatio*, dirigido primeiro ao Coro (728-739) e em seguida a Édipo (740-752). Depois das informações recebidas de Ismena, a toada amistosa do príncipe tebano soa falso e as suas últimas palavras deixam traír o que Creonte pretende ocultar: há proveitos escondidos que se esperam do regresso de Édipo (759-760). Ao querer reforçar as razões do regresso como um dever político para além de familiar, dá a Édipo a confirmação do carácter simulado desta bonomia súbita.

A evidente simulação de Creonte revela, em coincidências vocabulares que escapam ao próprio, aspectos bem mais fundos do que aqueles que propositalmente pretende velar. O espectador apercebe-se de uma correspondência involuntária, não consciente, entre os versos 755-757 e a súplica de auxílio de Antígona (721) e de Édipo (724-725) aos cidadãos de Atenas. Se a tradição codicológica mais antiga está correcta, o pedido de «oculta-

⁵⁶ Dawe aceita e mantém, na segunda edição, a correcção de Nauck para o verso 721 (*κραίνειν*). Além de nos parecer conveniente o recurso a correcções apenas em casos extremos ou por demais evidentes, transcrevemos a defesa feita por Kamerbeek (*comm. ad* 721) da versão codicológica, por sintetizar magnificamente o que há a dizer em seu favor: «since the ἔπη constitute the ἀρεταλογία of the city and φαίνειν ἀρετήν (*Od.* 8.237) means 'display (your) ἀρετήν in action' there is no reason for altering φαίνειν into κραίνειν (Nauck, Dawe)».

mento» — *κρύψον* (757) em correlação com *τάμφανῆ κρύπτειν* (755) — feito por Creonte representa o desejo de que Édipo renuncie simultaneamente à exposição da sua miséria e da sua pessoa, em quem *transparece*, como vimos, a verdadeira face do seu destino ⁵⁷.

O discurso de Creonte vem introduzir um outro elemento, de futuro interesse dramático: o da consanguinidade, utilizada como força persuasória (754) e retomada por Édipo como motivo renovado de indignação:

... .. οὐδέ σοι
τὸ συγγενὲς τοῦτ' οὐδαμῶς τότ' ἦν φίλον

770-771

...para ti, esses tais laços familiares não tiveram, na altura, qualquer valor.

O argumento surte o efeito de um estímulo de lembrança de um passado onde se não fez sentir, como fundamento de deveres por parte de quem o invoca. Condiciona, por isso, o modo como Édipo conduz o seu violento discurso de repúdio, possuído por uma ira mais irredutível que se explana agora não apenas sobre os filhos, mas sobre os seus ascendentes colaterais: não esqueçamos que Creonte é irmão da mãe de Édipo.

A cegueira converte-se, súbita e momentaneamente, na face terrífica daquele que pode, por si, trazer à luz e revelar, na fúria de vingança, o carácter pérfido do parente que se oculta sob uma falsa e nada convincente aparência de conciliação (783).

⁵⁷ O passo (757) oferece dúvidas sob o ponto de vista da crítica textual. Os manuscritos mais recentes substituem *κρύψον* por *κρύπον*, provavelmente, segundo opina Kamerbeek (*comm. ad 757*), para responder à dificuldade de interpretação daquela forma no contexto. Jebb, Pearson, Dain-Mazon aceitam a versão mais antiga. Kamerbeek parece aceitá-la e Dawe, entendendo que nenhuma das emendas é satisfatória, assinala-a *inter cruces*. Indica no aparato crítico, no entanto, a correcção de Metzger: *στέρξον*. Ellendt menciona uma proposta de alteração feita por Hermann — *κάμψον* — e contrapõe-lhe uma proposta sua: *κρύπτου* «tu te ipse absconde». Reconhece, no entanto, que é possível admitir a forma *κρύψον* subentendendo o complemento directo *τὸ κατὰ σέ*. Quanto a nós, supomos que tem toda a oportunidade a alteração de pontuação introduzida por Kamerbeek, na sequência de Jebb: se se considerar a oração introduzida por *οὐ γάρ* entre vírgulas, como uma explicativa, *ἀλλ'* fica directamente ligado a *κρύψον* e, conforme diz Kamerbeek (*comm. ad loc.*), «object of *κρύψον* is possibly *τοῦνειδος*. Ou seja, para ocultar o opróbrio Édipo terá de se subtrair à visão dos outros homens, acompanhando Creonte e recolhendo-se em Tebas. Numa peça tão cheia de referências a *Antígona* e *Rei Édipo*, o passo ecoa provavelmente as palavras de Creonte nesta última (1424-1431).

Com efeito, a revelação que Édipo promete é imediata: exprime-se através do comportamento de Creonte que reage deixando cair a máscara da concórdia para mostrar a sua verdadeira face tirânica, violenta e insensível ao respeito por normas divinas ou humanas. Creonte age, enquanto parente, de modo perfeitamente inaceitável; enquanto príncipe e governante, manifesta-se o negativo perfeito do retrato de Teseu.

A eficácia da demonstração de Édipo volta-se, no entanto, contra este e o perigo anteriormente previsto torna-se por essa via real. O facto de a violência física se não dirigir directamente contra Édipo permite que o desenvolvimento do motivo da transgressão dos deveres de consanguinidade seja alargado e traduzido com tocante expressividade através da linguagem cénica.

O episódio anterior marcara a relação profunda entre o protagonista e a sua progénie feminina, substituta das funções próprias da masculina na relação entre aquele que gera e se encontra enfraquecido e aquele que é gerado e, em plena pujança, fica *naturalmente* obrigado a alimentar e revigorar o *progenitor*. A 'disfunção' de Antígona torna-se condição necessária para a sobrevivência do caminhante cego, conforme o primeiro verso da peça o documenta. Transformada nos seus olhos e no seu bastão, a filha torna-se prolongamento do pai, imagem viva, na cena, do laço íntimo que une o progenitor à progénie. A própria caracterização, no aspecto miserável e andrajoso que a ambos dá (*vide* 347 sqq. e 747 sqq.), salienta ainda mais a paridade dos seus destinos. A riqueza da imagem do cego como viandante é possível através de uma Antígona que lhe guia os passos, lhe confere *sentido* à caminhada. Ela representa, de certo modo, a liberdade do caminhante cego através de alguém do seu ser (se bem que originado a partir da cegueira do seu incesto involuntário).

Ao privar Édipo das suas filhas, sobretudo de Antígona, a cujo rapto assiste, Creonte vai violar, de modo diverso daquele de que acusa Édipo, as leis da *sua* própria família (*τὸ συγγενές*); e, através dessa violação, impedir que o cego atinja o fim do seu caminho (*μὴ σκήπτρου ἐτι/δοιοπορήσης*, 848-849 — «não voltarás a caminhar com o auxílio destes dois bordões»).

Este súbito acto de violência parece vir quebrar o encantamento de um processo, menos expresso que sugerido, de aproximação às deusas do lugar. Também, por outro lado, ao violar a imunidade de um suplicante acolhido na *polis*, Creonte atenta contra a ordem política e religiosa, contra os fundamentos da vida social e da autonomia de um estado. Centremo-nos, agora, no primeiro tipo de infracção.

O desespero do protagonista — semelhante ao de Filoctetes privado do arco — converte-se na ira⁵⁸ daquele que vê simultaneamente ameaçadas as normas decorrentes da co-naturalidade e a sua própria relação com o divino e com a comunidade humana. Alheio aos condicionamentos da situação e da sua debilidade, o cego deixa-se possuir de novo e com mais violência por uma força terrível que irrompe sob a forma de maldição inconcluída — *τῆς ἀρχῆς* (865) —, indubitavelmente actuante pela natureza do crime e pela proximidade das deusas invocadas.

Se já é tremenda a maldição anterior sobre o destino dos seus filhos ausentes, a de agora é bem mais intensa pelo facto de recair sobre alguém presente, na sequência de ofensas cometidas, e se apresentar como um esforço de ressarcimento, pelo poder da palavra, da impossibilidade física de agir. A própria imprecação se define como amaldiçoamento e convoca entidades de esferas do divino que se opõem e completam. Divindades essas que, na sua diversidade de campos de influência e natureza própria, possuem, todavia, o objectivo comum de sustentar a ordem pela infalibilidade de uma visão a que nada se esconde. O cego invoca as divindades ctónias, cuja justiça actua a partir do seio das trevas sob a forma de vingança implacável e fatal, em unísono com o Sol, a quem nada do que existe à luz permanece escondido⁵⁹.

A omnividência tenebrosa e a omnividência luminosa convergem no suporte e no zelo pela manutenção do que vive na linha de fronteira entre o mundo da luz e o das trevas, e por ambos está marcado: o espaço do humano.

Luz e trevas interpenetram-se nas palavras do cego (omnividentes, no entanto, pela razão de justiça que a elas preside e faz desencadear a acção divina). É que em causa está, através da violência de Creonte, o sentido e as dimensões da própria cegueira de Édipo. A sua luta é, além do mais, uma luta pela posse de si mesmo. A sua cegueira antiga, marca de erros involuntários, encontrou, na geração feminina nascida desses mesmos erros contra a *physis* familiar, novos olhos na possibilidade de um caminho. E é

⁵⁸ Quando Creonte fala na *ἀρχή* do Labdácida, a palavra parece acordar o eco das profecias transmitidas por Ismena e suscitar, como por magia, essa disposição impetuosa que os deuses sancionam e a que conferem o segredo do futuro poder do cego. A utilização da palavra-estímulo é já recurso utilizado em *Tr.* 1141 e *OT*, 716, com a diferença natural que o contexto implica.

⁵⁹ A omnividência do Sol é já uma noção homérica. Por isso ele era invocado na formulação de juramentos, tal como as Erinias ou Zeus, como testemunho do seu cumprimento (*Il.* 3.276-280).

um caminho que, após o exílio e a proscricção, revela agora o seu sentido: o da própria reabilitação. Por essa via, conforme tivemos ocasião de observar, se vai desenvolvendo, desde o primeiro vislumbre dessa possibilidade, uma visão interior à cegueira, que habita, fundamentalmente, na conjugação dos desígnios divinos com os desígnios do cego, manifestada como palavra omnividente e através do processo de similitude em crescimento do Labdácida e das deusas do lugar. Privar Édipo de Antígona é reduzi-lo à fraqueza da sua cegueira exterior e condená-lo a tornar-se objecto da vontade alheia, nomeadamente da agressão arbitrária de τὸ συγγενές. Coagir Édipo ao retorno a Tebas (ou melhor, à fronteira tebana) é coagi-lo a regressar sem esperança ao seio da distorção e violência que marca a natureza da casa de Laio e Jocasta, com a nova missão de reforçar, pela sua presença, a cadeia de agressões.

A primeira maldição de Édipo dirige-se à sua progénie; a segunda, a operar de qualquer modo pela justiça vindicativa que lhe é imanente, embora proferida por um homem sem força, sem poder e sem liberdade, recai sobre os seus parentes colaterais (868). Nestes ressalta, na evidência dramática, a mesma semente de violência, a mesma natureza transgressora.

Atinge-se o clímax dessa violência na reacção de Creonte às palavras de Édipo: como se o tirano realmente desprezasse ou se não quisesse aperceber do poder desencadeado pela imprecação. Ela traz já em si, manifesta, a cólera predita pelos oráculos (411) e desafiada pelo agressor (855). Assim, a chegada de Teseu representa simultaneamente o apoio de Atenas ao ofendido, o cumprimento de compromissos assumidos pelo soberano ideal, à luz de normas que Creonte infringe, e o sinal, por parte dos deuses invocados, que Édipo fora ouvido e que as suas palavras têm, com efeito, força operante. Esta é alimentada pela adesão e pela conduta ideal, sob o ponto de vista político-religioso, de Teseu como representante da comunidade que governa ⁶⁰.

No confronto entre as duas forças em oposição, o príncipe ateniense invoca, como dissemos, os vínculos criados pela aceitação do suplicante em território ático e a própria inviolabilidade de um estado organizado; a base da sua argumentação é o plano onde as normas políticas e religiosas se tocam e harmonizam. Creonte, em contrapartida, perde-se nas desculpas e agressões defensivas de um discurso mais breve, mas incoerente e contraditório ⁶¹.

⁶⁰ As intervenções do Coro têm como objectivo dramático conferir representatividade à figura de Teseu, na medida em que antecipam, prolongam e sublinham o seu ponto de vista.

⁶¹ Note-se que Creonte se desculpa, num tom e numa confissão de intenções negadas

Recorda de novo o parricídio e incesto, ao mesmo tempo que invoca direitos que a consanguinidade lhe conferiria sobre Édipo. Não vê que, na aproximação contextual, ele se apresenta como pertence à mesma raça onde tais crimes se verificaram. A sua natureza comunga, na demonstração através das violações de normas, a que procede, dessa vocação infraccionária que tanto marca a raça de Laio como a de Jocasta ⁶². A segunda imprecisão de Édipo envolve então toda a raça no destino que lhe anuncia.

Com a vinda de Teseu os desígnios de Édipo deixaram de estar ameaçados e a maldição de um homem fragilizado pela cegueira e pelo peso dos anos ganha a energia que lhe confere o retomar do processo de aproximação com as Erínias. Esse aspecto trai-se inadvertidamente nas palavras de Creonte pela figura etimológica ἀράς ἡρᾶτο (952). Este é agora o cego, atido às aparências, que nem sequer percebe como são limitadas as suas pequenas verdades proferidas no tom sentencioso — que patenteia, de resto, nas três peças sofocianas em que aparece — tais como:

θυμοῦ γὰρ οὐδὲν γῆρας ἔστιν ἄλλο πλὴν
θανεῖν

954-955

é que a cólera não conhece velhice, até que a morte chegue.

O *thymos* de Édipo actuará como cólera precisamente após a sua morte. Assim o vaticinaram os deuses. E cairá implacavelmente sobre os do seu sangue.

O antagonismo entre Teseu e Creonte representa o confronto entre reabilitação e distorção, harmonia e violência. Teseu assegura, em consonância com o caminho aberto pelos deuses, que Édipo, ao dispor de si na fase final do seu itinerário — a morte —, se transforme em força viva de justiça protectora e vingadora e reconverta, assim, a sua natureza e existência

pelo seu comportamento anterior, fugindo à verdadeira acusação de invasão de território alheio e abuso de autoridade. Cf. quanto à oposição Teseu/Creonte as palavras de C. Segal, *Tragedy and Civilization*, pp. 376 sqq.

⁶² Jocasta aparece aqui ilibada de culpa voluntária no incesto, tal como Édipo. Os elementos femininos da casa, de resto, têm em comum, na peça, o serem o testemunho passivo das infracções do seu próprio sangue, como se esse fosse o espaço — o da involuntariedade, do distanciamento e renúncia (Antígona e Ismena renunciam ao seu estatuto de mulheres e suprem as funções dos irmãos; Jocasta suicida-se) — por onde a reabilitação de Édipo, no seu querer, pudesse vingar. Segal formula, no citado livro, p. 391, uma interessante observação: o túmulo, ligado à terra, como instância feminina, representa os poderes maternos em que Édipo pode, agora, mergulhar de novo sem se poluir.

de exceção ⁶³. Creonte, em contrapartida, pretende coagir Édipo de tal modo que este ficaria para sempre vinculado à *natureza* de uma casta de violências e infracções, que *alimentaria* com a sua presença de eterno proscrito. Ao querer reduzir Édipo ao modo como *aparece* através da sua existência passada — a de um parricida incestuoso sem remissão possível — e utilizar essa redução como argumento para a posse do Labdácida como um mero objecto revitalizador da nova onda de violências dentro da sua própria casa, o irmão de Jocasta representa a força da infracção natural a querer perpetuar-se ⁶⁴.

A argumentação de Creonte dá a Édipo o ensejo de rematar definitivamente a sua defesa contra as manchas do passado. Pela terceira vez se considera envolvido, mas involuntariamente, nos crimes que lhe imputam. Que sentido pretende ter a sua defesa ⁶⁵?

Se tivermos em conta que o tema aparece, na economia dramática, associado aos momentos da maldição, veremos que a autodefesa introduz uma nota de ambiguidade na relação entre Édipo e a sua casa: assume-se como seu membro, participante de uma *physis* vergonhosa (212) e por ela condicionado, na medida em que sobre a sua raça paira uma antiga ira divina (cf. 369 e 964-965), mas distancia-se pelo desconhecimento e carácter involuntário dos seus actos. A participação explica o seu destino e a sua cegueira; o distanciamento justifica a promessa futura e a própria dignidade de instância vingadora com visão própria. A convergência de uma e de outra esclarecem o motivo por que a reposição da ordem infringida há gerações se realiza com a morte daquele que a executa.

Nesta certeza o cego pode denunciar a cegueira de quem vê e percebe mal por um deturpado sentido de justiça. O modo como aparece aos olhos de quem o julga,

εἰ δ' αὖ φανεῖς δύστηνος, ὡς ἐγὼ φάμην,

974

...se eu nasci desgraçado, conforme nasci...

⁶³ Note-se, no entanto, que Teseu, ao assumir o vínculo em nome do qual ocorre agora, o fez antes de mais por compaixão, desinteressadamente, e só num segundo momento afirma não recusar o que o mendigo se propõe conceder-lhe.

⁶⁴ A propósito de Creonte, nota o Coro justamente que os pressupostos dados pela origem para o *modo de ser* de alguém nem sempre são corroborados pelos seus actos (937-938). A observação roça a polémica da dicotomia *logos/ergon*.

⁶⁵ Vide *supra* n. 34.

traduz, na sua história, na sua existência, a predisposição que o marca através da predeterminação divina, anterior à sua própria gênese. No entanto, essa predeterminação desencadeia um processo em que a *physis* se revela no indivíduo, alheia à sua vontade e consciência, que o destrói e o deixa tomar a aparência de culpa, mas lhe preserva, na ignorância da dimensão dos seus actos, involuntários, um espaço individual intacto e oculto, onde cabe a perplexidade da pergunta,

...καίτοι πῶς ἐγὼ κακὸς φύσιν...;

270

...como posso eu ser mau por natureza...?

e onde, na promessa de uma nova força, cresce uma visão interior por detrás da aparência mutilada.

Creonte reduziria Édipo à aparência; Teseu vai permitir que a sua face oculta venha à evidência e leve a visão e as trevas do cego à comunhão com os desígnios divinos e à reposição de uma harmonia ameaçada, através da destruição dos elementos que a ameaçavam.

A assumpção e repúdio da *physis* e laços nela radicados toma, após a neutralização do perigo representado por Creonte, formas extremas que a linguagem dramática exprime vigorosamente através de um reforço mútuo de palavras e movimento cénico.

O primeiro momento do Episódio III é o da recuperação do que poderíamos chamar o prolongamento vital de Édipo, conseguido através de Teseu: o regresso das filhas libertadas. O reencontro dá-se em moldes bastante sugestivos: o cego recupera, nas filhas perdidas, a capacidade de caminhar e determinar o seu espaço, de se situar — Antígona e Ismena são, retomando as palavras de Creonte (cf. 848), os seus bastões — e viver esse momento como a revitalização quase vegetal de uma velha haste através da simbiose com os novos rebentos (1108) que nele entroncam⁶⁶. A cena torna-se imagem viva do que as palavras sublinham, no grupo estreitamente unido pelo abraço cerrado com que Édipo mantém as suas filhas:

ἐρεῖσαι, ὦ παῖ, πλευρὸν ἀμφιδέξιον
ἐμφόντε τῶι φύσαντι...

1112-1113

filha, estreitai ambas os meus flancos, cada qual de seu lado, como dois troncos nascidos da mesma cepa...

⁶⁶ A designação dos filhos como vergõntes, comum em Eurípidés, ocorre em Sófocles apenas neste passo. Píndaro utiliza-a já (N. 6.37). Cf. também Ésquilo, *A.* 1525; *Eu.* 661, 666. A imagem é corrente na tradição hebraica (cf. e.g. *Ge.* 49. 22 ou *Ps.* 128.3).

O jogo dos cognatos de *φν-* é visualmente encenado para marcar, por um lado, a força decorrente daquela relação íntima de afinidade entre o que dá o ser e os que nele o enraízam, marcados pela sua natureza; tem ainda, por sua vez, o intuito de salientar que essa é uma força vital, fecunda, se não houver distorção das suas leis nem fuga às normas que sobre ela impendem. A própria cegueira física de Édipo se relativiza na proximidade das filhas.

Este movimento de afirmação dos laços de *physis* e recolhimento à sua própria intimidade, ao assumi-los materialmente, como num rito, numa celebração dentro do drama, parece preparar a terrível força de destruição — nascida dessa intimidade genética maculada, nas suas leis — que o final deste breve episódio anuncia. Com ela se marca, definitivamente, em Édipo, a similaridade à implacável justiça vingadora das Erínias, fundada e explicada a partir da força tremenda existente nos laços de sangue, na comunhão de raízes de vida.

Sendo assim, o amplexo profundo com que o Episódio III se inicia, justificado pela relação natural, corresponde à repulsa e rejeição, na segunda parte deste trecho dramático, daquele cuja vinda Teseu prepara como *συγγενῆ* (1157) — curiosamente o mesmo termo que Édipo utiliza no repúdio ao parentesco invocado por Creonte (771). Nem mesmo o apelo de Antígona, com recurso ao fundamento daqueles laços de comunidade natural, dilui a atitude de repulsa:

ἔφυσας ἀπτόν ὥστε μηδὲ δρῶντά σε
τὰ τῶν κακίστων δυσσεβέστατ', ὦ πάτερ,
θέμις σέ γ' εἶναι κείνον ἀντιδρᾶν κακῶς. 1189-1191

Foste tu quem o gerou; e assim, nem que ele tenha cometido contra ti os crimes mais hediondos, não te assiste o direito de lhe pagar o mal com o mal.

Esta argumentação vem introduzir novos aspectos condutores do trato entre progenitor e progénie, nomeadamente o da substituição da justiça vindicativa pela clemência que perdoa a falta. À segunda corresponde o esbater-se do progenitor, enquanto indivíduo ofendido, que esquece a falta, por considerar mais forte que ela a cadeia de relações com o ofensor; a primeira exprime a coordenação entre normas da co-naturalidade e as dimensões de um individual preservado ⁶⁷. A partir deste irradia a força da justa punição

⁶⁷ Embora não aceitemos a conjectura de Blaydes para 1194 (*φρένας* por *φύσων*) — tal como, de resto, Pearson e Dawe também não aceitaram — notaremos que a própria

que recai sobre quem atenta contra *um* dos elos da *cadeia* natural, repondo a ordem e reparando o ofendido ⁶⁸. Ceder à argumentação de Antígona seria, de algum modo, conceder pela persuasão o que Creonte, pela força, não conseguira alcançar.

Pode a persuasão, a que Antígona recorre e a que Polinices recorrerá também, animado por ela, representar um perigo maior do que a força quanto ao cumprimento dos desígnios de Édipo. Mas este não vai mais além do assentimento, como concessão a Teseu, em receber o suplicante. Por esta via traz Sófocles à visibilidade da cena o grande objecto da ira de Édipo: a descendência masculina da casa dos Labdácidas representada por um Polinices humanizado, transformado no primogénito destituído do poder ⁶⁹ e banido da cidade. Mas, perante ele, o cego permanece inamovível num silêncio apenas quebrado pela maldição renovada.

O contraste entre adesão e repúdio de Édipo em relação às filhas e aos descendentes varões fica, assim, equilibrado pela presença física de Polinices e ganha expressividade dramática no facto de, com a vinda deste, se repetir o motivo da chegada de um parente tebano que pretende ganhar a sua causa através de Édipo, mas em moldes absolutamente contrastantes com os do comportamento de Creonte.

Comparadas as duas cenas, nada nos parece haver nelas em comum. Perante Édipo delineiam-se, pelo contrário, condutas e situações radicalmente divergentes: enquanto Creonte recorre à força, Polinices usa a persuasão; o primeiro comporta-se com arrogância, o segundo humilha-se e reconhece a culpa da sua conduta passada; o primeiro infringe as leis da hospitalidade e inviolabilidade territorial, conforme Teseu lho censura, o segundo vem como suplicante e o próprio Teseu o recomenda a Édipo. O poder usurpado e instituído é Creonte quem o representa; Polinices, por sua vez, encontra-se em circunstâncias análogas às de Édipo, que lhe conferem a simpatia do espectador e o humanizam a ponto de se arrepender da falta do cumprimento de deveres filiais e deplorar o espectáculo da velhice e miséria do pai proscrito; Creonte, em contrapartida, após deixar cair a

Antígona contrapõe já a dimensão de uma *physis* individual (mas o termo aqui refere-se sobretudo a uma disposição emotiva) que cede perante a força da co-naturalidade.

⁶⁸ Observe-se que essa dimensão do individual, susceptível de existir na *physis* que marca cada homem, aparecera já sugerida em 270. Cf. W. Elliger, «Sophokles und Apollon», *Symusia. Festschr. L. W. Schadewaldt*, Pfulligen, 1965, p. 104.

⁶⁹ Parece ser da responsabilidade de Sófocles esta conversão de Polinices no primogénito expulso, para assim conferir mais simpatia à figura e mais peso à sua argumentação.

frágil máscara da sua hipocrisia, nada mostra de sentimentos humanos. Finalmente, num contexto onde tudo aponta para a sinceridade de Polinices ⁷⁰, são dignos de crédito os seus propósitos de reconduzir Édipo a Tebas (1342-1343), em contraste com a intenção de seu tio.

Polinices chega, num regresso tardio às suas raízes. Assim o faz sentir o silêncio de um Édipo irreductível. Após a comunhão com os rebentos brotados da sua progenitura, Édipo distancia-se agora, de novo e definitivamente, para o plano de entidade vingadora que fará com que as leis violadas da *physis* sejam repostas através das mesmas sementes de violação que as ofenderam:

... .. ἀλλὰ συγγενεῖ χερσὶ
θανεῖν κτανεῖν θ' ὄφ' οὐπερ ἐξελήλασαι.

1387-1388

...que às mãos de um parente morras e mates, vítima daquele que te expulsou.

⁷⁰ Pareceu-nos ser útil proceder a esta comparação de cenas, já que não há consenso quanto à interpretação da vinda de Polinices. Autores como S. M. Adams, «Unity of Plot in the *Oedipus Coloneus*», *Phn*, 7, 1953, 144 ou P. E. Easterling, «Oedipus and Polynices», 6-7, entendem a sua intervenção como um acto de frieza e cinismo escondido por detrás de um falso arrependimento. K. Reinhardt, *Sophokles*, pp. 226-227 vê em Polinices a cegueira da ambição política que pretende, iludida, captivar Édipo para a sua causa. U. von Wilamowitz-Moellendorff, «Oedipus auf Kolonos», in: *Dramatische Technik des Sophokles*, pp. 358 sqq. admite que a ambição fria de Polinices, que dita o seu comportamento de modo a captar Édipo para o seu lado, sofre um breve e momentâneo abalo pela compaixão que o espectáculo inesperado da miséria extrema do pai lhe proporciona. Entre outros, P. Burian, «Suppliant and Saviour: Oedipus at Colonus», *Phn*, 28, 1974, 423 sqq. entende Polinices como o filho movido por um arrependimento demasiado tardio, no momento em que a sua situação é, em parte, análoga à do pai. Supomos qua a uniformidade da sua postura, assim como a sua saída resignada para um fim certo de perdição, deixam transparecer o carácter sincero das palavras que proferiu. O seu destino de expatriado leva-o a compreender o erro de atitudes para com o pai, proporcionando o motivo dramático do arrependimento tardio. Convirá, por outro lado, entrar em linha de conta com dois indícios, no texto, da sua sinceridade: o ponto de vista de Teseu e o de Antígona, sua irmã (1250-1253). Supomos ficar demonstrado o erro da corrente de opinião, defendida por Kitto, *The Greek Tragedy*, pp. 379-396, na esteira de Wilamowitz, de que esta cena é uma lamentável excrescência dramática. O arrependimento não o iliba de culpa aos olhos dos Atenienses, embora a figura apareça humanizada, pois, como lembra C. M. Bowra, *Sophoclean Tragedy*, pp. 327-328, as leis de Atenas, ao que parece desde o tempo de Sólon (cf. Demóstenes, 24.103 e Ésquines, 1.28), previam obrigatoriedade de sustento e alojamento dos pais pelos filhos e punições por maus tratos destes àqueles.

Os Labdácidas hão-de soçobrar às suas próprias mãos; quem assim vaticina e dispõe dos destinos da casa como reparação, pelo aniquilamento, de normas naturais ameaçadas, é um dos elementos que nasceu e agiu no seio dessa casa, também como infractor, depois como «infringido», força de vingança à beira da sua própria morte.

Que através da maldição de Édipo actua a força de uma Erínia, é o próprio Polinices quem o reconhece (1299, 1434). A maldição derradeira soa já peremptória e livre de qualquer contratempo ou limitação. Ela sintetiza de novo a relação estreita entre «naturar» e alimentar revitalizando e opõe à progénie feminina (1365-1367) o desconhecimento culposo, por parte dos filhos varões, dos vínculos e deveres ⁷¹ decorrentes da relação com o pai como fundamento da sua própria natureza e existência:

*ἴν' ἀξιῶτον τοὺς φντεύσαντας σέβειν,
καὶ μὴ ῥξαιμιάζητον, εἰ τυφλοῦ πατρὸς
τουῶδ' ἔφοντον'*

1377-1379

...para que vos decidais a honrar aquele que vos gerou, e não a ofendê-lo, se, tal como sois, nascestes de um pai cego...

Quanto a estes, Édipo corta o vínculo natural, nega a co-naturalidade no que diz respeito à íntima correlação de uma raiz comum ⁷² — cuja força pode actuar como perdão, conforme Antígona o referira antes (1189 sqq.) — que faz com que a origem e a identidade se manifestem em consonância ⁷³ e manifestem a consonância entre progenitor e progénie:

ὄμεις δ' ἀπ' ἄλλου κοῦκ ἐμοῦ πεφύκατον

1369

vós nascestes de um outro: não de mim.

⁷¹ Veja-se Jebb, *comm. ad* 1377.

⁷² De certo modo perpassa já uma antevisão deste momento, com laivos de ironia trágica, nas palavras de Polinices (1323-1324).

⁷³ A noção de nascimento como manifestação visível das marcas conferidas pela força que a natureza tem em si, ao gerar, fora já introduzida pelo Coro (cf. 246), ao expressar um pensamento tradicional (1224-1225) através da associação *φύσαι/φαινή*. Cf. *Ph.* 1310-1311. Sobre este Estásimo diz A. W. Schmidt na sua dissertação, p. 91: «Der Mensch, Aias wie Oidipus auf Kolonos, ist nur Leidender. Doch die Reaktion des Chores im letzten Drama des Sophokles ist nicht mehr Kritik an den Göttern, sondern tiefer Pessimismus, den nur der Tod aufheben kann».

O olhar implacável de um *daimon* (1370) vingador substitui a sintonia natural, inexistente: a natureza rejeita o que de si sai e a distorce, condenando-o à destruição ⁷⁴. Édipo é agente dessa mesma força cujas leis, no plano humano, são sancionadas pela própria justiça divina. As Erínias incarnam-na e Édipo tornou-se agora semelhante a elas. Maldição e amaldiçoar soam três vezes na *rhexis* edípiana em reforço progressivo (1375, 1384, 1389).

A figura que domina a cena é agora a de um cego, cuja fragilidade inicial se deixa animar pela força tremenda de uma ira que transformará em realidade as maldições proferidas. Esse cego rejeitado pelos filhos (1378) converte a acção deles na própria cegueira que os destruirá. A cegueira do pai é a própria morte de Etéocles e Polinices (1438). Em contrapartida, a certeza conferida pelos próprios deuses de que as palavras transportam já em si o peso da própria realização transforma a *rhexis* de Édipo numa terrível *antevisão* da catástrofe. O cego que vê, habitante das trevas e mergulhado na luz de uma visão diversa, irmana-se às deusas do lugar, que de novo convoca (1391). O futuro que prevê e determina é presenciado e ratificado, desde já, pela convocação de duas esferas complementares do divino, na fronteira das quais o Homem tem a sua existência: o mundo dos olímpicos, através da Justiça olímpica ⁷⁵, e o mundo tenebroso do ctônio, a que pertencem a caligem do Tártaro ⁷⁶ e as deusas do lugar. Ambos convergem, na omnividência da justiça que em toda a peça lhes foi reconhecida, a fortificar a voz do cego cujas palavras sem dúvida «tudo vêem». A primordialidade da luz e das trevas (cf. *Ζηρὸς ἀρχαίους νόμοις*, 1382 e *ἀρχαίου Σκότου*,

⁷⁴ Cf. Anaximandro, frg. 1B, DK.

⁷⁵ Em Hesíodo, *Dike*, juntamente com *Eunomia* e *Eirene*, é filha de Zeus e Témis (*Th.* 901-902). Em *Trabalhos e dias*, 220-229 e 256 sqq. fala da Justiça ofendida pelos homens, que, oculta, pune. Sentada junto a Zeus, seu pai, deles se queixa pelas ofensas recebidas. No seu artigo «Motivi esiodei nell'Edipo a Colono», *Dioniso*, 51, 1980, 81-95, E. Masaracchia estabelece notáveis aproximações entre a justiça hesiódica e a que Édipo anuncia, e vê um nítido parentesco entre a quebra de deveres de hospitalidade, de deveres de filhos para com os pais e inexistência de afecto fraternal no *Coloneus* e a Idade do Ferro como Hesíodo a descreve.

⁷⁶ *Παρθώιον* (1390) como qualificativo das trevas do Tártaro põe dificuldades de compreensão ao passo, sentidas também por Jebb e Kamerbeek nos respectivos comentários. Dawe aceita o texto, mas, no aparato crítico, aventa a possibilidade de se tratar de uma corruptela. Supomos, no entanto, ser possível evitar a aceitação de emendas. O adjectivo, na boca de Édipo, ao qualificar a escuridão do Tártaro, pode estar em consonância com as «Trevas primordiais» onde as Erínias-Euménides se filiam, ou assumir valor proleptico, conforme Jebb também aponta. Esta é a opinião de Wilamowitz, *op. cit.* p. 360, apoiada por Kamerbeek.

106) e da sua justiça convergente concentra-se definitivamente em Édipo. Este momento supremo culmina com a resposta, por assim dizer, dos poderes que invoca, em profunda interpenetração: Zeus assinala com os seus atributos olímpicos — o trovão e o raio — o momento de descida ao reino das trevas. A justiça de Édipo coincide com o seu fim como Labdácida, participante de infracções, embora involuntárias. No entanto, a depuração que todo o seu caminho de peregrino trouxe consigo, e que vincou aquele espaço individual de onde a culpa está ausente, encontra, no seio da justiça divina, o eco de complacência e aceitação pelo qual, na sua morte, se pode converter em força de justiça. Reabilitado e integrado numa ordem natural outrora ofendida, transforma-se agora numa instância que a defende, omnividente e tenebrosa como a das suas deusas tutelares.

Teseu compreende-o ao prostrar-se numa oração, após a visão do *mistério* da sua morte, que convoca e envolve simultaneamente o ctónio e o olímpico (1654-1655).

b) *A boa polis e a dávida do suplicante.*

As guardiãs do bosque de Colono — polivalentes, conforme o Estrangeiro o reconhece — manifestam-se, no entanto, para Atenas, como Euménides, à luz da velha reconversão esquiliana (cf. 486 sqq.). A essa sua face benfeitora e protectora corresponderá, por parte de Édipo, na luta por alcançar o cumprimento dos desígnios divinos sobre a sua reabilitação, a força e a disponibilidade para beneficiar quem o receba (92). O dimanar de *kerdos* não deve, pois, decorrer de uma mera exclusão de partes a favor de Atenas, mas representa uma dávida espontaneamente feita, assumida por Édipo como forma de recompensa e gratidão perante uma cidade e governantes que contrastam com os de Tebas através do comportamento ideal daqueles. Só assim haverá equilíbrio entre a face de perseguição e de benesse que no cego se desenvolve e o aproxima das divindades que, com efeito, valem como Euménides para a terra da Ática.

Sob este prisma, as omnividentes filhas da Terra e da Treva exercem uma vigilância protectora e infalível que brota do próprio solo e das raízes ocultas do espaço dos vivos. Essas dimensões virão a conjugar-se, em relação de ambivalência com as primeiras, na cegueira omnividente com que o cego abandonará o círculo dos que vivem e vêem a luz.

Curiosamente, o primeiro obstáculo aos desígnios de Édipo provém do povo da Ática, na figura dos anciãos do Coro. Representante do senso comum, a sua reacção natural é a indignação perante a notícia do sacrilégio

de um estrangeiro. As evoluções e involuções que se seguem na sua atitude para com Édipo são decretadas pela necessidade de o poeta justificar perante o auditório a posterior recepção de um proscrito e poluído — na medida em que o Labdácida se vê obrigado a justificar-se e defender-se — e servem, por outro lado, para fazer destacar dessa atitude do homem comum a compaixão e piedade sem reservas de Teseu, o governante modelo ⁷⁷.

O modo como o Coro alterna a rejeição com a aceitação, mais ou menos hesitante, de Édipo serve também a Sófocles para desenhar aquele com um toque de humanidade sabiamente conferido. Com efeito, o escândalo criado pela ousadia do precito anónimo vai cedendo lugar à compaixão provocada pelo sofrimento e cegueira visíveis e pelas súplicas. O novo elemento informativo — o da identidade do suplicante — provoca uma segunda reacção de horror e repulsa que leva Antígona a intervir com o

⁷⁷ A diferença de atitudes do Coro e de Teseu não nos parece, no entanto, tão radical que se deixe ver como oposição, conforme pretendem alguns autores (e.g. H. W. Schmidt, *op. cit.* pp. 39-40). Quanto a Teseu, a sua imagem de governante idealizado, herói por excelência de Atenas, era já um dado desde há muito adquirido pela tradição. Sobre a figura se projecta já, ao que parece, no tempo dos Pisístratos, a imagem do monarca ideal, do soberano perfeito que Ésquilo retrataria numa tragédia de súplica, os *Eleusínios*, a servir de modelo às suas sucedâneas no género, conforme pensa A. W. Schmidt, *op. cit.* p. 45. A democracia ateniense do séc. v a.C. faz de Teseu a encarnação do chefe político modelar *vide* J. R. Ferreira, «Aspectos políticos nas *Suplicantes* de Eurípides», *Humanitas*, 37-38, 1986, 106-107), conforme Péricles virá também a querer assumi-la, Eurípides a delinea no *Hércules* e Sófocles no *Coloneus*. Em 475 a.C. são trazidos de Ciro o que se pensava serem os restos mortais de Teseu e festivamente encerrados no Teseion perto da ágora ateniense (*vide* Burkert, pp. 316-317). Transformado em imagem da própria democracia, recebe culto de herói seu protector — o que o aproxima, afinal, do Édipo do *Coloneus*. O testemunho de Pausânias, 1.15.3, refere-nos que Polignoto, ao pintar a batalha de Maratona, representa Teseu a erguer-se do solo em defesa dos seus. Quanto a Teseu como imagem viva de uma das virtudes atenienses, a compaixão, *vide* W. B. Stanford, *Greek Tragedy and Emotions*, pp. 24-25. O contraste entre Teseu e Creonte (*vide* H. W. Schmidt, *op. cit.* p. 46) é, como diz Segal no seu livro já citado, p. 376 sqq., da boa cidade em que a lei é respeitada e, com ela, os valores da civilização, com a cidade onde impera a violência e a destruição (notemos que Tebas não é má em si, nem cria para isso os seus cidadãos, mas são estes quem a desvirtua, 919-920). Também esta oposição é hesiódica, conforme o aponta E. Masaracchia no seu artigo acima citado, 83-84. C. Eucken, «Das anonyme Theseus-Drama und der *Oedipus Coloneus*», *MH*, 36, 1979, 136-141 defende, com base em argumentos de ordem linguística e semelhanças entre o frg. 730d Radt, IV, e o começo de Estásimo IV de *OC*, que a peça *Teseu* deve ser da autoria de Sófocles. A figura do soberano ateniense no *Coloneus* seria, assim, mais um motivo da obra anterior do dramaturgo a estar presente e a ser consagrado na sua derradeira criação.

argumento do carácter involuntário dos feitos do pai (239-240) e a tentativa de despertar piedade. A resposta do Coro traduz já a hesitação no repúdio ⁷⁸, o que vai permitir a Édipo retomar e desenvolver as razões de Antígona e insistir na postura de suplicante (275. Cf. 241).

A flexibilidade é apanágio daquele que, em democracia, cede perante a argumentação que apresenta a justiça de uma causa (292-295). Se a adesão se faz sentir já na transferência do problema para o governante da *polis* (294-295) e no conselho dos ritos propiciatórios às divindades ctónias ofendidas (466 sqq.), torna-se aberta e total com a vinda e o modo de reagir de Teseu. O bom chefe representa os impulsos mais nobres da cidade e esta adere totalmente e faz-se representar por ele. O Coro vem a tornar-se garante dos compromissos de hospitalidade assumidos (e.g. 824-825, 841-843, 877-879, 881, 883, 884-886).

Assim, Teseu representa o estado que governa não apenas sob o ponto de vista estritamente político, mas representa o próprio carácter e natureza da cidade espelhado no melhor dos seus filhos. O seu comportamento é a voz idealizada da sua cidade e essa idealização da figura imprime até um cunho particular às suas longas *rheseis* expositivas e doutrinárias. Por ele Atenas faz-se merecedora do *kerdos* previsto para a sepultura de Édipo; este promete-lho e oferece-lho com a mesma determinação com que lança maldições sobre a sua própria casa.

É, sem dúvida, *sui generis* na tragédia a situação de um suplicante que apresenta o objecto das suas súplicas como uma dávida, um benefício prometido a quem o atende ⁷⁹. Mas este quadro original decorre da nobreza de Teseu (569), que age com uma piedade e compaixão sem reservas (556), provenientes da sua capacidade de entender o humano e a sua fragilidade. Ele representa o homem que soube, por si, aprender o que Ulisses só compreende após a cruel pedagogia de Atena no *Ájax* (121-126): a efemeridade do que é humano (567-568) e a lição de solidariedade daí decorrente. Deste modo, Édipo vê nele e na sua cidade, como em uma espécie de Terra Prometida, os justos destinatários das suas benesses e o espaço político ideal para o seu acolhimento e reabilitação na morte. A estranha oferta do mendigo cego não provoca, pois, a hospitalidade interesseira, mas antes a confirmação

⁷⁸ Acentua a oscilação a própria mudança de ritmo, ao deixar as estrofes líricas e retomar o trímetro iâmbico. Mazon, na sua tradução da peça da edição *Le Belles Lettres*, assinala mesmo esta mudança com uma rubrica de cena: «le Choeur recule. Un silence» (p. 89).

⁷⁹ Vide H. W. Schmidt, *op. cit.* p. 44.

dos intuitos primeiros de Teseu em aceitar o suplicante segundo as normas político-religiosas que lhe conferem imunidade (631-641)⁸⁰; ele empenha na defesa os concidadãos (653, 897-901) e a sua própria coragem (655).

O atentado de Creonte faz com que a conduta de Teseu, num segundo momento, ganhe o valor de cumprimento e defesa dos vínculos assumidos, transformando as palavras em acções (1143-1146). Entre as promessas e o seu cumprimento situa-se o confronto entre Creonte e Teseu onde o dramaturgo aplica, para definição do retrato de ambos, uma técnica muito do seu gosto: a do contraste em cena⁸¹. Nas censuras que o Ateniese dirige ao invasor tebano — conscientemente agressor e culpado de *hybris* (883) — desenvolve-se, através da sua imagem, a da cidade ideal cuja vida política obedece a normas vigentes num território onde a sua própria inviolabilidade é tomada como critério da inviolabilidade dos outros estados. Essas normas não nascem do mero arbítrio dos homens, mas o seu fundamento, como o das «leis não escritas» que Antígona refere (*Ant.* 454-455), radica na consonância, na harmonia, na interpenetração entre divino e humano (922), de tal modo que a *hybris* política contra Atenas significa *hybris* religiosa e a postura de Teseu e da sua cidade se chama, na boca do suplicante acolhido e defendido, «honrar os deuses»: *θεοὺς...σεβίσειν* (1006-1007). Toda a intervenção armada da cidade é em prol da justa causa e há, pois, o direito de entender que os deuses a apoiam e nela participam (1079-1095).

Quer isto dizer que, através de Teseu e do Coro, o bosque das Euménides se vai progressivamente alargando de marco prometido para o desenlace final de uma vida, fim da caminhada e cessar das fadigas do caminhante, até representar o ponto de encontro entre aquele que se desvincula de uma

⁸⁰ O respeito por essa imunidade leva-o ao ponto de interceder junto de Édipo para que Polinices seja ouvido, dado que se apresenta, tal como o pai o fizera, como suplicante (1179-1180). Quanto a Édipo, Teseu oferece-lhe uma *ἑστία* (633), o que, no contexto, se entende como ‘lar’, ‘abrigo’. O termo pode, no entanto, significar também ‘altar’, ‘santuário’, acepção que tomará posteriormente (1726) e que se encontra já aqui insinuada, para um espectador que conhecia a versão da morte e sepultura do herói num lugar ignoto de Colono. Nota C. Segal, *op. cit.* p. 401, que o facto de Antígona falar da *χθονίαν ἑστίαν* de seu pai — o que significa ‘lugar de descanso’, mas também ‘altar ctónico’ — traduz a distância sentida já pela filha perante o pai heroizado. Cf. R. P. Winnington-Ingram, *An Introduction*, pp. 339-340.

⁸¹ Notemos, no entanto, que a esticomitia característica do confronto polémico, a alternar com *rheseis*, está ausente da oposição entre estas duas figuras. Aqui predomina o carácter retórico de longos discursos expositivos e a esticomitia tem, antes, a participação de Creonte e de Édipo.

cadeia da *physis* familiar distorcida, que aspira à rearmonização onde a sua casa será destruída, onde a dimensão individual da sua própria *physis* será reabilitada, e o espaço harmónico onde deuses, homens e paisagem convivem e se conjugam, espaço esse que ao caminhante se abre, se oferece e o acolhe em harmonia.

Tudo se passa como se as duas forças — a do indivíduo marcado pelos deuses e a da boa *polis* — convergissem e se conhecessem como mutuamente pertencentes através da progressão dramática da peça. Teseu oferece a solidariedade da *polis* com base no conhecimento de que o Homem tem um destino precário. Édipo faz-lhe conhecer que a precariedade não se limita apenas ao seu destino, mas a tudo o que é humano, inclusive os próprios valores nascidos e tecidos nas relações entre indivíduos e comunidades. Tudo o que tem vida perece e degrada-se no tempo — até a própria força da terra (609-615). Para esta efemeridade do universo vital — a que só os deuses escapam — oferece Édipo o poder agregado ao seu próprio corpo como revitalizante do que perde vigor e protecção contra ameaças exteriores à *polis*. O corpo de Édipo oculto na sepultura em solo ático (621) *alimentará* e garantirá a explosão de vida e a perenidade da boa *polis*.

Assim como a cidade alimenta (920) os seus concidadãos, os seus filhos, assim o *kerdos* de Édipo permite que a cidade seja alimentada e fortalecida nos seus alicerces. Situa-se o mistério desse benefício para além da visibilidade, num plano que a visão física não atinge nem percebe como forma (cf. 576-578), e a partir de onde as Euménides fazem actuar a sua força original e infalível: a Terra e as Trevas. Este espaço do oculto onde vida e morte, fertilidade e vingança dão as mãos é o da reabilitação de Édipo, não escondido num ocultamento distorcido e degradante, como o que Creonte pretende (755-757), mas como:

...εἶδον καὶ κεκοιμημένος νέκυσ

621

... *um cadáver que repousa, oculto*

na terra da Ática, tendo como ponto de referência o bosque das Euménides. Sob a forma de Erínia, beberá o sangue dos inimigos de Atenas (622) e com isso actuará, qual Euménide protectora, em defesa da cidade.

A sua força sustentará o próprio modo como Atenas se quer mostrar à luz. O empenhamento desta é necessário. Sem Teseu e a defesa que este propicia, Édipo não pode também tornar-se nessa força benfazeja: mas a convergência de vontades permite que a aliança de luz e trevas no cego desdobre, para

além do seu poder mortífero, vingador e repositor, da ordem *física* distorcida na família, a dimensão benfazeja que sustenta e assegura a manifestação da boa cidade como tal e a sua perenidade.

A relação ambígua de luz e trevas é compreendida por Teseu como vontade divina no supremo momento da revelação do mistério da morte de Édipo. Exprime-o o próprio modo como exterioriza a sua prece, de acordo com o relato do Mensageiro:

ὄρωμεν αὐτὸν γῆν τε προσκνοῦνθ' ἄμα
καὶ τὸν θεῶν Ὀλυμπον ἐν ταῦτῳ λόγῳι.

1654-1655

vemos que ele se prostra para venerar a terra, juntamente com o Olimpo divino, numa só prece.

Ctónio e olímpico, trevas e luz unificam-se e manifestam-se como espectáculo de tal modo que os olhos dos que vêem a luz o não podem suportar, por excessivo (1650-1652). Vivida como mistério, a morte de Édipo e os seus últimos momentos revelam ao que a observa o segredo, a chave dessa concatenação, a servir de pilar à segurança da cidade. Não é já o processo da sua transmissão de pai para filho que há-de contribuir para que esse *kerdos* sempre actue. O legado hereditário é avesso ao perfil que Édipo vai adquirindo na peça (cf. 1528-1529). Substitui-o, antes, pelo legado da excepcionalidade, o parentesco de uma outra *physis* individual, extraordinária, enraizada não na comunidade familiar, mas espelho da comunidade política, onde o seu destino de excepção e as qualidades excepcionais (*τῶι προφερετάτῳ μόνῳι*, 1531) de quem governa uma cidade ideal, geração após geração, se encontram fecunda e produtivamente.

Esta última etapa representa o fim de um processo de regeneração, pelo qual a força condicionante da *physis* familiar foi superada através da firme vontade de a superar e dissolver, apoiada pelos desígnios divinos e possível mediante um espaço individual onde o indivíduo fora do comum, após a caminhada de sofrimento que representa a sua própria existência, se afirma, recresce, regenerado, com a participação de Atenas. A esta lega a força da sua regeneração e da sua excepcionalidade, reintegrado numa comunidade onde a paisagem, os homens e os deuses convivem harmoniosamente. Pela harmonia do Estásimo I, vida e morte dão as mãos, na luz e obscuridade de uma natureza cujo segredo se cristaliza na oliveira sagrada: *φύτευμ' αὐτοποιόν* (698) — «o rebento que a si mesmo se regenera». É a imagem

da cidade ideal, mas é também, um pouco, a imagem de Édipo, renascido do seu próprio destino, do seu próprio sangue e tomado como o garante propiciatório da perenidade ateniense ⁸².

3. *Visão interior e heroização.*

Está cumprida a possibilidade de concreção do oráculo, pelo qual a vingança e a protecção tutelar reparariam os erros de um anátema para o reabilitar e converter no elemento repositivo de uma ordem infringida ou de uma ordem política ideal. O sofrimento e a luta final do cego pela determinação do seu destino alcançaram o termo (cf. 1508). A morte como espaço próprio e espaço de liberdade foi conquistada e urge acontecer, como final de um caminho, remanso e estadia na intimidade que a envolve.

A cegueira de Édipo não pode, agora, representar limitação quando a harmonia consumada se realiza no túmulo; antes se converte no sinal visível do parentesco com o espaço ctónico e tenebroso que o espera. O sinal de reconhecimento do fim do caminho haviam sido as deusas protectoras do bosque. São elas o ponto de referência de um Édipo que sustenta a marca das suas trevas e a vê agora abrir-se a um espaço original e que pertence por esforço, conquista e por auxílio de Atenas. A radicalidade do chamamento anula o próprio condicionalismo físico que a cegueira representa ⁸³ e converte a visão que no cego se adivinha desde o começo — parente sugerida da omnividência das Erínias-Euménides — na capacidade de se determinar no caminho final até ao desconhecimento da sua comunhão com o Além.

⁸² Vide K. Matthiessen, «Philoktet oder die Resozialisierung». *WJA*, 7, 1981, 26; «wir dürfen den *Oidipus auf Kolonos* als das letzte Wort des Sophokles an seine Landsleute verstehen. Es ist ein hartes Nein an die gegenwärtigen Politiker, eine Verwünschung der feindlichen Brüder, nicht nur des Eteokles und Polyneikes, sondern aller feindlichen Brüder überhaupt, der kriegführenden Parteien des Peloponnesischen Krieges ebenso wie der Oligarchen und Demokraten Athens. Es ist aber auch ein inniges Ja des Dichters zu seiner Heimatstadt Athen, seinem Heimort Kolonos und ein Segenswunsch für die Zukunft.»

⁸³ Conforme nota B. Seidensticker, «Beziehung zwischen den beiden Oidipusdramen des Sophokles», *Hermes*, 100, 1972, 267, «der Anruf der Sonne — *OT* 1183 — ist in *OK* zu einem Abschied von der Blindheit geworden». Com efeito, Sófocles apresenta-nos um Édipo que, na parte final, age e caminha como se tivesse visão física (vide R. G. A. Buxton, «Blindness and Limits: Sophocles and the Logic of Myth», *JHS*, 100, 1980, 25). Em contrapartida são as duas irmãs que, perante a morte de seu pai, se encontram nas trevas da catástrofe (1683-1684).

Tudo se passa como se, em termos modernos, o espaço físico da cena se convertesse em absoluto, para Édipo, no espaço existencial por excelência: o da sua morte ou o que a ela conduz. As trevas do cego pertencem-lhe e a segurança com que encaminha os seus passos e guia os seus companheiros deriva da abertura e libertação desse espaço à luz do seu querer, dos seus desígnios e da certeza de que estes enraízam no querer dos deuses e no suporte de uma harmonia recuperada: a semente a partir da qual, nas suas palavras, habitava a omnividência, tornada agora protecção infalível e vingança implacável.

Édipo profeta (1516-1517), Édipo mestre (1518), Édipo guia (1520-1521, 1542-1543) são a derradeira imagem de uma figura que polarizou o universo poético de Sófocles: a do cego que vê. O enigma da sua morte transcende a possibilidade de comunicação verbal (1526) e oferece-se como espectáculo esmagador e revelação (1650) a um Teseu que, em silêncio, venera o âmbito do ctónio e do olímpico (1654-1655) e com o seu silêncio manterá recatado o mistério e a intimidade da morte.

Esta recepção daquilo que foi revelado ao soberano ateniense conjuga-se com o modo como o momento da morte se dá a conhecer a Édipo: na convergência das trevas e da luz no plano divino⁸⁴, de modo que Zeus anuncia, com os seus atributos, o chamamento ao Hades.

O mistério da heroização toca a síntese e a harmonia desses dois espaços, no limiar dos quais vive o Homem como o rebento, a manifestação visível, enquanto vida, de leis ocultas que o determinam como é e como deve ser. O hiato que constituía a existência de Édipo, as suas raízes, a sua casta, foi superado e anulado. O que de individual havia na sua *physis* rasgou e aniquilou o legado familiar condicionante, com a promessa dos deuses e o auxílio de Atenas. A morte é o espaço da sua redenção e, por isso, a sua despedida da visibilidade é o adeus a uma «luz sem chama» (1549), em parte como aquela que torna Ajax visível. O segredo da sua força reside, pois, no seu ocultamento em solo ático (1546, 1552), marcado pela convergência do ctónio

⁸⁴ T. G. Rosenmeyer, «The Wrath of Oedipus», *Phn*, 6, 1952, 105 comenta: «the brazen threshold resembles Hesiod's barrier between Nighth and Day, that great railing behind which the Titans dwell» e evoca *Il.* 8.15 e Hesíodo, *Th.* 748-757. Este artigo é rico em sugestões interpretativas; apresenta, no entanto, um paralelo que nos deixa perplexos: como pode o autor ver em Édipo a prefiguração de um santo, quando os traços dominantes da sua heroização são a ira e a vingança, que se não opõem à ética helénica?... Sobre o imperativo da vingança — justiça, veja-se M. H. Ureña Prieto, *Da esperança na obra de Eurípidés*, Lisboa, 1966, pp. 66-71.

e do olímpico. Actuará, tal como as deusas que primeiro o receberam, a partir da terra que o oculta, com a percepção de uma justiça infalível. Absorvido pela terra, está para o Ateniense algures e em toda a parte. Apenas aquele que for marcado pela sua excelência individual para governar a cidade tem acesso ao foco donde emana essa força simultaneamente escondida e manifesta, cumprindo-se, sem dor nem gemido, o amargo comentário de Édipo para o final de um caminho há muito começado ⁸⁵:

ὄτ' οὐκέτ' εἰμί, τηλικαῦτ' ἄρ' εἶμ' ἀνὴρ

393.

Quando já nada sou, é então que eu sou um homem?

⁸⁵ Para um estudo da relação entre a figura de Édipo na peça, assim como do contexto dramático, e acontecimentos políticos da Atenas da época veja-se o trabalho de J. Dal-fen, «Philoktet und Oedipus auf Kolonos» in: *Studia humanitatis. Ernesto Grassi z. 70. Geburtstag*, 43-62.

CAPÍTULO II

VINGANÇA E CONSANGUINIDADE: *ELECTRA* OU O PARADOXO DA *PHYSIS* DESTRUÍDA NA *PHYSIS* REVIGORADA

A leitura desta estranha peça deixa-nos sempre a marca de uma acção dramática estrangulada pelo estreito círculo em que se movem as personagens, no centro do qual se situa Electra, presença viva de um crime a exigir vingança. De tal modo premente se torna essa exigência que o próprio tempo, que desgasta certas figuras do drama, nas suas paixões, na espera ou no temor, não apaga a memória do sangue derramado — antes parece ter suspenso a sua marcha como se cada dia fosse o dia do crime.

Este é o universo de Electra: e a opressão dos seus horizontes torna-se ainda mais corrosiva pela convivência, debaixo do mesmo tecto, com os autores do assassinio, em manifestação permanente da mesma crueldade, das mesmas paixões desenfreadas que a ele conduziram.

O ser memória viva da morte de seu pai vale a Electra a existência de negatividade a que a condenam, destituída dos privilégios de nascimento, da própria dignidade da sua aparência (190-192), votada à asfixia da sua natureza de mulher, solitária e estéril. Por sua vez, é essa privação e estreiteza de possibilidades vitais que favorece o processo que a polariza na figura paterna, violentamente privada da vida, e a faz viver, como uma e a mesma coisa, a necessidade de libertação e a urgência de vingança. A força da sua revolta é também a força dos mortos apropriada pelos vivos, transformados estes em verdadeiras Erínias.

É justamente no cerne dessa apropriação que a problemática da *physis* radica, sob a forma dominante de consanguinidade e do preço existencial dessa consanguinidade assumido pela filha de Agamémnon. Não admira, pois, que, na angústia de horizontes em que Sófocles nos deixa, a dimensão

das forças vigentes e actuantes lhe seja correlativa: não podemos falar, aqui, de humano paradigmático numa *physis* individual ou sequer de rearmonização derradeira.

1. *A luz e as trevas na existência de Electra.*

A negatividade que marca os dias da protagonista no palácio de seu pai, onde floresce e dá frutos a prosperidade dos homicidas que se substituem ao morto no poder e nos seus símbolos, confere à luz a que se torna visível e em que acontece esta afronta uma crueza agressiva de tempo de morte e de humilhação. No dia se desenvolve, tal como na vigília das noites, o desejo intenso e a espera obstinada — único sentido de uma vida — que a vingança aconteça como domínio e vitória das trevas do pai morto. Ele clama justiça, pede revitalização através do sangue dos criminosos e da libertação da filha. Esta, solitária, traz ao par cúmplice a sombra de um crime por expiar e pretende converter-se na epifania de Agamémnon à luz, na sua voz e na sua eterna denúncia. A sua identidade e o seu destino estão, assim, irremediavelmente marcados por uma subversão de valores de vida e morte, reflectida e expressa na relação entre luz e trevas ¹.

a) *Vida e morte no tempo de espera.*

Tem a *Electra* de comum com o *Filoctetes* o facto de ambas as peças não abrirem com a presença do protagonista na cena, mas com a chegada de dois elementos vindos de fora para concretizarem um plano. Na segunda, o plano atinge Filoctetes, sem que este o saiba; na primeira, ignora em absoluto a personagem emotivamente mais empenhada na sua realização. Num e noutro caso o peso da soledade toma voz, antes de mais, numa interjeição de dor cujo carácter é explicitado pelas palavras que imediatamente se lhe seguem: o filho de Peante interpela os estrangeiros chegados ao seu espaço ermo, ansioso da presença humana e da possibilidade de partir (219 sqq.);

¹ O complexo de inversões que se associam e desenvolvem na peça, e de que *Electra* é o fulcro, constitui o cerne do estudo interpretativo de Ch. P. Segal, «The *Electra* of Sophocles», *TAPhA*, 97, 1966, 473-545, a nosso ver um dos mais felizes sobre esta peça e a que muito devemos. O autor aponta a dominante tenebrosa que percorre o drama bem como a simetria de forças de passagem da morte à vida e da vida à morte nas personagens que se opõem.

a filha de Agamémnon ergue a voz, voltada sobre si mesma num grito isolado (77), invisível, do interior do palácio que é a sua morte e a sua vida, e os forasteiros não a vêem, não a reconhecem, quase não abrandam o curso dos seus passos, na partida, para se certificarem se é um ente querido que assim sofre.

É, pois, um espaço vazio, de abandono, que espera Electra na saída do palácio. As jovens de Micenas não acompanham o primeiro extravasar de uma dor excessiva no dia que rompe: só depois se sentem atraídas e acorrem. Em contrapartida, Filoctetes é aguardado por Neoptólemo e por todo o Coro. O seu primeiro lamento dirige-se a ouvidos humanos, a quebrar, de qualquer modo, a solidão de muito tempo.

Assim, o efeito dramático da presença de Electra antes da entrada do Coro concorda com a própria forma de monódia da sua primeira intervenção. O tom altamente emotivo vem, logo de seguida, a ser amplificado pelo carácter de extenso *kommos* de que o Párodo se reveste.

Electra começa o seu monólogo lírico no ponto de desespero quase terminal do itinerário de outras figuras trágicas sofoclianas, como, por exemplo, Ajax, Édipo ao conhecer-se, Hércules moribundo, Filoctetes traído que, ao saberem-se ameaçadas em dimensões fundamentais da sua natureza e existência, deixam transbordar um sofrimento incontível através da força expressiva da interpelação ou invocação de forças naturais, da paisagem ou de entidades divinas. Como nota Schadewaldt², em tal tipo de discurso monológico as entidades invocadas surgem como valores e dominantes, crucialmente afectadas, da existência do herói, correlatos do seu eu, do seu sentir e estar em situação.

Esta é a primeira imagem com que Electra nos marca e que não sofrerá alterações: a de alguém isolado num estreito e obsidiante círculo de crimes, cujo efeito atinge, através de um morto por vingar, aquela que se sente como o seu sangue e o prolongamento da sua vida à luz do dia. Ao invocar os poderes ctónios, no final da monódia, a filha de Agamémnon parece dirigir-se, naquele *pathos* tempestuoso, às raízes da sua própria existência e à razão de ser da espera interminável que a constitui: a crença na epifania actuante das divindades do espaço das trevas como repositoras da ordem infringida, portadoras de libertação para Electra mediante a vingança do pai através de Orestes regressado (110-120).

² *Monolog und Selbstgespräch*, Kap. II, sobretudo pp. 65-66. Nota o autor que a interpelação pode chegar ao extremo de se dirigir a membros do próprio corpo.

As primeiras palavras da protagonista, ao sair do palácio, são dirigidas à luz do dia nascente. Em contraste, no entanto, com o anúncio da madrugada como tempo de acção, *καιρός* e *ἔργων ἀκμή* (22), advento da vingança para os dois homens chegados de longe, a saudação de Electra é feita numa queixa que, de início, apresenta reminiscências do modelo tradicional de saudação à luz, mas em seguida o abandona³. Com efeito, a luz não é, para Electra, a habitual testemunha e o meio onde a vida se desenvolve, mas apenas a espectadora, alternante com a noite, do lamento ininterrupto. Não é este que se modela ao ritmo do tempo; antes se impõe, na sua intensidade sem pausas, como a força que, na filha de Agamémnon, a iguala à ave insone e substitui o *continuum* temporal, anula o transitório, funde no presente o passado e o futuro e converte a noite e o dia em mera alternância, infinitamente repetida, que não renova nem transforma.

Não cremos ser de um tempo cósmico, global e sem progresso⁴, que se eleva o grito de Electra; a não-progressão decorre de um grau supremo, marcado pelos laços de sangue, de participação no golpe mortal recebido pelo pai (208). Assim, a sua voz é a memória viva que perpetua e actualiza o crime inexpriado e se transforma em necessidade candente de vingança:

...ἡ βία γὰρ ταῦτ' ἀναγκάζει με δοῦν

256

... é que a violência obriga-me a agir assim.

Electra assume, desde o início, esta sua dimensão, vive-a como sentido único da sua existência e, por essa via, a transforma em espera contínua de um só acontecer. Um dia é igual a outro na medida em que *não* traz consigo

³ Sobre esta matéria veja-se o trabalho de R. Bultmann, «Zur Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum», *Philologus*, 97, 1984, em especial pp. 1-4.

⁴ Th. M. Woodard, «*Electra* by Sophocles: the Dialectical Design (part II)», *HSPH*, 70, 1965, 198-199, entende a imutabilidade do tempo da protagonista onde, com efeito, a alternância significativa da noite e do dia se anulam, como equivalentes a um tempo universal, sustentado pela determinante existencial única da vida de Electra: a persistência do lamento. Posto o problema nestes termos, entendemos que pode levar à perspectiva de uma magnitude no tempo de Electra que, efectivamente, não existe. A imutabilidade é negativa, apartada do ciclo vital, porque privada da vitalidade. A sua marca fundamental é a estreiteza de possibilidades de existência e não o contrário. Posta esta reserva, parece-nos muito oportuna a oposição de vivências temporais observada pelo autor entre o tempo de Orestes, linear, de acção, cuja palavra-chave é *kairos* (pp. 200-201), e o de Electra: «we realize now that night and day lose their distinctness for her because, through the sense of time implied by *aei*, they become merely repetitive» (p. 198).

a vingança na pessoa do vingador. A noite e o dia equiparam-se na medida em que *nada* trazem que anuncie o objecto da espera. A «globalidade» do tempo de Electra é apenas esta: ela vive em todos os instantes, em absoluto, a dimensão exclusiva que a faz existir. Assim compreendemos que, numa existência convertida em permanente vigília, cada momento ou a totalidade do tempo, na sua marcha interminável, se equivalham negativamente.

A anulação de uma alternância significativa entre tempo de luz e tempo de trevas, a cujo ritmo o Homem e a natureza subordinam a sua própria vida, indicia em Electra, já na monódia, a situação *sui generis* de quem se mantém excluído, fora do ciclo vital⁵. Com efeito, esse indício é alargado pela invocação paralela à luz, testemunha do lamento fúnebre (86-88), e às entidades ctónias que vigiam, justiceiras, os criminosos impunes (110 sqq.). A heroína fala a partir desta convergência de planos, numa estranha proximidade do mundo dos mortos — que toma como interlocutores e com quem aguarda em comum a retaliação (100-102). A figura do pai está presente, no seu universo, como vida oculta nas trevas de uma morte vergonhosa que toma voz na sua boca: quatro vezes ocorre na monódia a palavra ‘pai’ ou termos cognatos (95, 101, 108, 116). E assim a filha de Agamémnon escolhe ser voz insone deste parentesco (132), ser presença dos mortos para com ela ensombrar a segurança dos criminosos (355-356) e esperar que a vingança traga de todo à luz os que as trevas cobrem, lançando trevas sobre os que vivem à luz.

Tal escolha situa-a permanentemente no limiar entre a vida e morte⁶, e faz dela o mensageiro do espaço ínfero a querer manifestar-se como força actuante. Por conseguinte, a espera de Electra e a vontade de Electra não só

⁵ Já o Párodos das *Traquínias* começa e remata com a exortação de esperança a Dejanira, a partir do argumento insinuado de que a vida humana está sujeita a uma alternância sucessiva de dor e fortuna semelhante à que une a noite ao dia e que a um momento de infortúnio a sorte se há-de suceder. No entanto, o argumento surte um efeito de ironia trágica, porquanto sabemos que a Dejanira nada está destinado para além da *nyx* de angústia que a envolve. Também ela, como Electra, se mantém excluída do ritmo que comanda a vida e o destino humano. Vide R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, pp. 330-331.

⁶ R. Seaford, «The Destruction of Limits in Sophocles' *Elektra*», *CQ*, 35, 1985, 315-323, defende, com a apresentação de testemunhos antigos, que a família do morto se considerava próxima da morte que o havia atingido e por isso se manteria à margem da vida comunitária durante o período de luto. O anómalo em Electra, segundo o autor, é que o luto seja eterno. A quebra dos seus limites equivale à desmesura da morte e mutilação de Agamémnon.

traduzem o desejo e a abertura para a inversão de vida e morte, de luz e trevas, como provocam já, no seu tempo presente, absolutamente referenciado ao objecto da espera e do desejo, uma desintegração da natural equivalência entre vida e luz, morte e trevas. É que, afim ao morto por vingar, Electra comunga da sua morte. Partilhar da vida com os assassinos de seu pai é, para Electra, experimentar um aniquilamento quotidiano a que se pode chamar simultaneamente vida e morte (cf. 207-208 e 257-306), conhecer o lado vazio e privativo da espera que enche de trevas a luz vital ⁷. Em contrapartida, há nos mortos de Electra a luz de morte-punição por que ela espera e que habita já, por si, na dimensão de esperança existente em toda a espera.

Noite e dia estão, assim, igualmente eivados de claridade como de sombra, unificados na expectativa persistente e nunca afrouxada do lamento da heroína. A intensidade deste não a faz morrer, ao contrário do que diz o Coro (141), mas transporta a própria noite do crime para o presente, de tal modo que a terrível *nyx* invocada e rememorada (203) ganha a amplitude e profundidade do próprio espaço ínfero convocado, e ensombra o palácio de Micenas. Amordaçá-la seria colaborar com os assassinos, trair a cólera do morto, «escondê-lo» pelo esquecimento (*ἐπιλάθεται*, 146; cf. 342) e com ele morrer passivamente.

O caminho de Electra, como o dos outros heróis trágicos sofoclianos, é um caminho de solidão, de conflito com a normalidade da existência humana. A filha de Agamémnon rejeita a submissão à marcha do tempo que tudo desgasta e apaga (179) ⁸, à interminável cedência do dia à noite e da noite ao dia. Por si mesma, Electra situa-se à margem do ciclo vital, mas a própria denúncia de um crime, a ameaça que pretende incarnar, se eficazes, também sobre ela fazem necessariamente recair consequências. Aqueles para quem Electra é ameaça viva renovam sobre ela a privação de vida já exercida sobre o pai. Com efeito, a negatividade da existência desta mulher não advém apenas da sua polarização total na espera, mas das condições de privação impostas por Egisto e Clitemnestra como resposta à denúncia. Eles mesmos favorecem a proximidade de Electra aos mortos, já que lhe vedam a possibilidade de participar do cerne da própria vida que se renova: no *kommos* que constitui o Párodo, a heroína apresenta-se como «privada de filhos» —

⁷ Ch. P. Segal «The Electra of Sophocles», *TAPhA*, 97, 1966, 492.

⁸ Tal como Ájax, cuja cedência à marcha do tempo se pode traduzir na saída do próprio tempo: na morte.

ἄτεκνος (164), ἄνευ τεκέων (187)⁹, «inupta» — ἀνόμφευτος (165). Esse é um dos motivos por que Orestes a lamenta na cena do reconhecimento (1183)¹⁰.

Não só a renovação, no ciclo da fertilidade vital, lhe é coartada, como a tonificação pelo alimento, primeiro elo a unir na natureza pais e filhos, lhe é negada na própria casa paterna (192), convertida em valhacoito de assassinos. A situação anómala de Electra exprime-se, tal como em Eurípides, na sua própria aparência: a princesa tem o aspecto da escrava, as vestes, como indício externo de uma condição a ser reconhecida por quem a vê, negam-na. Electra ostenta, contudo, à luz do dia, no exterior do palácio, os sinais da sua natureza ofendida, violada como forma de denúncia, sinal, por si, das velhas ofensas ao pai actualizadas na pessoa da filha. É isto o que se propõe como tarefa: converter em força de vingança todo o acto de aniquilação sobre si mesma praticado, dar vitalidade aos mortos pela sua própria privação, através da sua existência esgotada e desgastada (185-186) — alimentá-los. É de compreender, por conseguinte, que, para os assassinos, a pena máxima sobre Electra seja a decisão do emparedamento, confidenciada por Crisótemis. A clausura vai subtrair ao lamento e à ostentação da sua própria aparência desgastada de escrava a dimensão de denúncia pública, a visibilidade à luz que ainda lhe confere energia e eficácia. Enquanto o emparedamento de Antígona (*Ant.* 773 sqq.) tem apenas o valor punitivo, o de Electra assume, pois, para além da punição, valor preventivo.

Mas a imbricação de vida e morte rearticuladas, que marca a existência da protagonista como espera, ultrapassa as dimensões já referidas para atingir um âmbito mais profundo, onde verdadeiramente radica. Electra recorda a noite do crime como a da sua própria morte às mãos dos mesmos assassinos

⁹ O passo não é isento de polémica, dado que *τεκέων* figura na maior parte dos manuscritos. *Τεκέων*, por sua vez, é aceite por Jebb, Pearson e Dawe. Em nosso entender, esta lição é preferível, ao contrário do que pensa Kaibel e Kamerbeek (*comm. ad loc.*), já que a queixa pela inexistência de pai e mãe seria forçada, mesmo que se entendesse que Electra quiereria, com isso, dizer que Clitemnestra pervertera as funções maternas. Por outro lado, a associação, na segunda antístrofe, da queixa pela ausência de descendentes e de marido parece corresponder à mesma queixa, com a mesma seqüência, na segunda estrofe (164-165).

¹⁰ De resto, todo o Párodos está imbuído da ideia de privação na existência de Electra acentuada pelo uso frequente de adjectivos que ostentam *α-* privativo: a sua espera não conhece cansaço (*ἀνάματα*, 164), nem a sua vida no palácio honra (*ἀναξία*, 189), nem as suas vestes dignidade (*ἀεικεῖ σὺν στολῇ*, 191) ou os seus males remédio (*ἄλυτα*, 230), nem o seu lamento medida (*ἀνάριθμος*, 232). Cf. *Ant.* 876-877.

(201-208). O imperativo da sua tarefa advém do facto de Electra viver a consanguinidade como marca determinante da sua própria existência, se sentir com ela e por ela identificada, ao ponto de entender a sua participação da natureza paterna como manifestação desta e a vingança como questão de sobrevivência ¹¹. A voz da filha, a sua presença e a sua denúncia é a expressão viva do pai, da sua cólera.

Calar-se significa «ocultar» (146), «esquecer» (342), «trair» (368) a figura paterna. A adesão de Electra aos ctónios faz dela quase a materialização de uma Erínia.

O facto de viver com tal intensidade os laços da co-naturalidade paterna situa, no entanto, a protagonista numa posição paradoxal, já que a privação de vida foi imposta e é renovada pela outra instância geradora: a mãe. A morte do pai é exercida pelo próprio ser que lhe deu vida. Ao sentir-se identificada com as raízes da sua origem, numa adesão *natural*, Electra experiencia irremediavelmente o imperativo de anulação de uma das duas componentes na co-naturalidade bilateral. A acção mortífera da mãe sobre o pai é vivida como atentado constante sobre si mesma, privação da sua própria vida — em vez de tonificação vital — na fonte viva da sua identidade, agora oculta no Hades. A relação com a mãe é, por conseguinte, nessa proximidade de Electra com a figura paterna, marcada pela ameaça, pela morte. E Electra sente-a como o contramodelo da relação materna, a «mãe que não é mãe» (1154) e cuja maternidade é apenas convenção negada pelos actos (1194): a mãe subtrai alimento (192, 1147. Cf. 589-590) e vitalidade (208, 601-602, 1132-1133), anula a fecundidade paterna pela substituição do pai pelo seu próprio assassino. Em contrapartida, a anulação dessa força opressora que a cerca e a determina é revitalização do pai e da filha, na vingança de um e sobrevivência libertada do outro. Assim, Electra encontra o seu espaço próprio: através da capacidade de converter, já no presente, a negatividade e morte, contidas na relação distorcida entre mãe e filha, em *alimento* de identidade e presentificação viva do pai morto. Deste modo ela vai sonegando, aos poucos, vida à figura materna (cf. 603) ¹², até que chegue o momento da subversão absoluta de situações.

¹¹ Vide e.g. 986-988, 1320-1321, 1356. A espera interminável ou a vingança inviabilizada representam, por sua vez, a morte: respectivamente 303-304 e 1163-1164.

¹² Ch. P. Segal, «The Electra of Sophocles», *TAPhA*, 97, 1966, 487 sqq. aponta a ocorrência insistente na peça de vocabulário do âmbito semântico de 'crescer', 'florescer', 'gerar', 'alimentar' que, com os seus opostos, contribuem para a tessitura de uma das grandes metáforas determinantes no drama: a da fertilidade invertida (p. 491), a reforçar a inversão dos valores de vida e morte.

O sacrossanto dever natural de alimentar os progenitores enfraquecidos reconhece-o o Coro cumprido na actuação de Electra quanto ao pai (1058 sqq.)¹³. E é pela boca da própria Clitemnestra que aprendemos como a filha encontra na mãe o alimento que lhe é negado à mesa¹⁴:

... .. τοῦμόν ἐκπίνοσ' ἀεὶ
ψυχῆς ἄκρατον αἷμα

785-786

... bebendo sem parar, até à última gota, o sangue puro da minha vida...

A persistência desta acção, à imagem de verdadeira Erínia¹⁵, é vivida como afirmação de fidelidade ao pai, tónico da própria identidade que lhe permite mostrar-se como escolheu ser:

ἔμοι γὰρ ἔστω τούς με χροῖ λυπεῖν μόνον
βόσκημα τῆς σῆς δ' οὐκ ἐρῶ τιμῆς τυχεῖν,
οὐδ' ἂν σύ, σώφρων γ' οὔσα. νῦν δ' ἐξὸν πατρὸς
πάντων ἀρίστου παῖδα κεκλήσθαι, καλοῦ

¹³ O exemplo de piedade filial, entendido como forma de proporcionar alimento ao pai envelhecido (cf. *OC*, e. g. 352, 446, 1365-1367), ganha nova amplitude na voz do Coro quando este o compara com o modo de agir que tradicionalmente se atribuía a certas aves. Electra age, assim, de acordo com as leis naturais e primordiais que determinam um comportamento na relação de sangue: neste caso, entre progénie e progenitor — os μέγιστα νόμιμα (1095-1096. Cf. *Ant.* 454-455) e cujo cumprimento, por parte do homem, é sentido como Ζηρός εὐσέβεια (cf. 1097).

¹⁴ O sangue exaurido por Electra, a que Clitemnestra se refere, é a sua vida ameaçada pelos propósitos sempre renovados de vingança e cujo efeito imediato é o medo. Este, por sua vez, altera também para Clitemnestra o ritmo vital do sono e da vigília, convertendo o dia e a noite em tempo de angústia e espectro de morte (780-782).

¹⁵ Cf. Ésquilo, *Ch.* 577-578. Quanto ao papel de Electra como agente das Erínias paternas, veja-se, sobretudo, R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, no capítulo dedicado a esta peça (pp. 217-247), onde o autor põe em relevo o papel dessas divindades. Permitimo-nos, no entanto, discordar de alguns aspectos que nos parecem enfermar de uma interpretação demasiado esquiliana do drama, nomeadamente da sugestão do papel de Clitemnestra como instrumento das Erínias sobre Agamémnon, dentro de um processo encadeado de culpa e castigo (pp. 218, 232-233 *et passim*). Pese embora o estilo retórico do confronto entre Electra e Clitemnestra, Sófocles em nada nos sugere que a defesa dos motivos e actuação de Agamémnon no sacrifício de Ifigénia, por parte de Electra, seja construído sobre argumentos falsos. Veja-se o que, a este respeito, diz H. F. Johansen, «Die Elektra des Sophokles», *C&M*, 25, 1964, 16, e H. Erbse, «Zur Elektra des Sophokles», *Hermes*, 106, 1978, 289 sqq..

τῆς μητρὸς· οὕτω γὰρ φανῆι πλείστοις κακῇ,
θανόντα πατέρα καὶ φίλους προδοῦσα σοῦς.

363-368

Seja, pois, o meu único alimento atormentar aqueles a quem o devo fazer. Não pretendo alcançar os teus privilégios, que tu rejeitarias se fosses sensata. Mas agora, que podes ser apontada como filha de um pai ilustríssimo, deixa que te apontem como filha de tua mãe. Assim mostrarás à grande maioria a tua perfídia, de alguém que trai o pai morto e os seus mais chegados.

E assim Electra consome através do ódio — *misos* (348, 357, 1311) — a fonte materna da sua geração, destruindo em si toda a referência positiva à mãe (597-598):

εἰ γὰρ πέφυκα τῶνδε τῶν κακῶν ἴδρις,
σχεδόν τι τὴν σὴν οὐ καταισχύνω φύσιν.

608-609

É que, se eu nasci hábil na perfídia, pouco envergonho a tua natureza.

De certo modo, desde o começo, a vingança de Electra apresenta já, por detrás da tónica de libertação, cambiantes sombrias da autodestruição no ódio votado à figura materna como referente rejeitado da sua própria natureza (261-262. Cf. 273-274) e no desejo e espera do seu enfraquecimento mortal.

As duas determinantes naturais são inconciliáveis e, por isso, a filha de Agamémnon opõe-se ou identifica-se aos irmãos de acordo com o que neles vê aparecer da natureza materna ou paterna, mediante o grau de participação no desejo de vingança.

O Coro anuncia Crisótemis como:

τὴν σὴν ὀμαιμον, ἐκ πατρὸς ταύτου φύσιν,
Χρυσόθεμιν, ἐκ τε μητρὸς

325-326

a tua irmã Crisótemis, sangue do mesmo pai e da mesma mãe ...

definindo a filha com a ênfase estilística da colocação do nome próprio entre o pai e a mãe, como naturalmente referida a ambos¹⁶. Electra, porém,

¹⁶ A observação é feita por Ch. P. Segal no seu livro *Tragedy and Civilization*, pp. 275.

entende que o silêncio de Crisótemis é forma de ocultamento da componente paterna (341-342), traição que nela faz aparecer a congénere de Clitemnestra (365-369).

Orestes, em contrapartida, representa para Electra a viabilidade calculada e cultivada da vingança. A subtracção do jovem à esfera materna permitiu-lhe a sobrevivência (296-297, 601-602, 1132-1133) e criou uma nova esperança para a irmã. No entanto, a acção de Electra vai mais fundo. Clitemnestra lamenta a privação do filho e inexistência de relação materna:

μαστῶν ἀποστὰς καὶ τροφῆς ἐμῆς ...

776

afastado do meu seio, dos meus cuidados...

enquanto Electra, a que proporciona, como as aves, alimento ao pai (τροφᾶς, 1059), se proclama, quanto a Orestes, como sua ama (τροφός, 1147).

A própria Clitemnestra, de resto, o reconhece (603-604).

Assim a irmã se sobrepõe à mãe numa relação de maternidade traduzida através da noção de alimento, que representa aqui não só a possibilidade de sobrevivência, mas, na finalidade e forma dessa sobrevivência possibilitada, a valorização, em Orestes, da instância paterna e anulação dos laços de origem e identidade maternos. Electra prolonga-se, deste modo, através de Orestes, na força que polariza a sua existência: a vingança do pai. O próprio Coro compartilha da perspectiva de Electra sobre Orestes, acredita na relação natural que os une a ambos, e estes ao pai, quando aponta como motivo de esperança a *physis* do irmão esperado (322):

θάρασει πέφυκεν ἐσθλός, ὅστι' ἀρκεῖν φίλοις.

Está confiante; ele tem uma natureza nobre, de modo que virá em auxílio dos seus.

Esta, necessariamente, apenas ganha corpo ao revelar-se, ao vir à luz, na revelação material de Orestes regressado.

Esperar por Orestes é esperar, simultaneamente, pela epifania paterna (453-456); esperar por Orestes é morrer e consumir-se na vinda que não acontece (303-304).

A vitalidade e salvação de Electra, da sua própria *physis*, está suspensa do aparecimento daquele em quem realizou, por destruição dos laços vitais que unem o filho à mãe, a fertilidade vedada pelo círculo mortífero que a oprime.

b) *Vida e morte no momento da esperança.*

É de compreender, pelo que dissemos, que qualquer sinal manifesto quer da vingança próxima, quer da sua impossibilidade, altera a proporção de forças na tensão entre vida e morte que marca a existência da protagonista. O balançar de um extremo a outro, da esperança súbita ao mais profundo desespero, em momentos justapostos, obriga-a a experienciar, sem transição, o que duas situações-limite lhe impõem e conduz ao desgaste irreparável que, como veremos, perdura no final da peça¹⁷.

Crisótemis — aquela que «oculta» a *physis* paterna por não odiar activamente (347-348, 357-358) — será quem, ao anunciar as trevas iminentes para Electra pela ameaça de emparedamento (380-381), se converte, sem o suspeitar, na portadora da mensagem esperada de vingança, saída da noite de Clitemnestra.

A noite, tempo de vigília para Electra, transforma-se, para Clitemnestra, em tempo de repouso perturbado e os terrores nocturnos da rainha (410) em sinais de esperança (412) para a filha. As trevas deixam vislumbrar, numa luz em si latente, a visão (413) onde converge a ambivalência do poder dos mortos actuantes. Clitemnestra sente-se atingida pela ameaça de uma linguagem ambígua, naquilo que vê e onde pressente a morte; Electra, antes mesmo de conhecer essa visão do sonho, acolhe-o como um prenúncio de vida e libertação, tal como as sente. A protagonista parece entender a lin-

¹⁷ Ao falarmos de desgaste na figura de Electra não o entendemos, como se pode ver, no mesmo sentido em que o fez H. F. Johansen no artigo acima citado. Concordamos com muitos dos aspectos fundamentais deste valioso trabalho que tem o alto mérito de conferir ao matricídio a importância que lhe é devida — pois impensável seria que tal acto, pela sua natureza, fosse meramente subsidiário — e reconhecer que é a própria dinâmica do drama que obscurece a libertação final e não uma eventual alusão de Egisto a eventuais Erinias (1498); mas o desgaste provocado nas personagens não atinge Orestes com a insegurança, como veremos, nem Electra com o cansaço moral (1483-1484). É que esta não abdica de traços de personalidade, modernamente falando, nem de normas de conduta: torna-se naquilo em que se torna por ser como é e viver na situação em que vive. No final, não há quebra da sua força, mas incapacidade de moderar as paixões para além do aceitável. É de ódio ou desprezo, e não de compaixão, a referência a Clitemnestra morta (entendemos *τάλαρα*, 1426, como «miserável», em sentido depreciativo. Cf. 273 e Jebb, *comm. ad 273*); de ódio e não de cansaço é também a exortação a Orestes (1483-1484). Cf. H. F. Johansen, *op. cit.* 27-28. Em oposição à sua perspectiva, vide B. Alexanderson, «On Sophocles' *Electra*», *C&M*, 27, 1966, 79-98. Para uma avaliação da diferença, na relação esperança-desespero, entre a presente peça e o pensamento euripídiano, veja-se M. H. Ureña Prieto, *Da esperança na obra de Eurípidés*, pp. 83 qqs.

guagem da noite, de quem desde início está tão próxima, mesmo antes de saber o que é dito em imagens.

Se todo o decurso da acção, ou melhor, o comportamento das personagens em função de um crime de sangue por vingar, estabelecia até aqui oposições viscerais, elas condensam-se agora na linguagem do sonho, na experiência de terror ou esperança em que este se lhes abre. O efeito, conhecido antes do conteúdo, determina a ambivalência de facto contida na visão nocturna.

O regresso de Agamémnon à luz e a sombra do loureiro que cresce do seu ceptro são vida surgida das trevas e remanso da vegetação fecunda que prolifera ao sol e protege, com a sombra, os que nela se abrigam. Tem esta, no entanto, laivos sinistros para o criminoso que vê ressurgir o fantasma dos seus crimes e a ameaça de uma punição apenas adiada.

É de notar como a vingança, enquanto libertação para uns e castigo para outros, toma a forma de fertilidade vegetal a partir de um acto de fecundação insinuado¹⁸. Como é próprio da linguagem do sonho, os seus fantasmas metamorfoseiam-se em imagens diversas de significado convergente ou complementar. Assim, a vaguidade da *homília* (418) entre Agamémnon e Clitemnestra é determinada pelo acto de plantar o ceptro — sinal de pujança e poder real — na intimidade da lareira, foco da vida doméstica¹⁹, como a mulher, e confirmada pelos ramos brotados da haste implantada, representantes bem reconhecíveis dos filhos²⁰.

¹⁸ Não aceitamos a interpretação pressuposta na tradução deste passo feita por Jebb («'Tis said that she beheld our sire, restored to the sunlight, at her side once more...») e seguida por Mazon com maior e lamentável afastamento do espírito do texto («On dit qu'elle aurait vu notre père, à nous deux, reparaître devant elle...»). De facto, o significado genérico de *homília* — 'encontro', 'relação' — é normalmente circunscrito a uma acepção específica pelo contexto em que o substantivo ou o verbo seu cognato surgem. Quanto ao substantivo, veja-se a conotação sexual dada, entre outros passos, em Heródoto, 1. 182; Xenofonte, *Smp.* 8. 22 e *Mem.* 3.11.14 ou em Eurípides, *Hel.* 1400. Quanto ao verbo, veja-se e.g. Xenofonte, *An.* 3.2.25; *Mem.* 2.1.24 e o próprio Sófocles, *OT*, 367 (cf. *OT*, 1185). A nossa opinião é concordante com a de Kells (*comm. ad* 417 sqq.) e de Segal, *Tragedy and Civilization*, p. 251, entre outros. Do passo, dá-nos o grande mestre e tradutor W. Schadewaldt a versão mais feliz *Sophokles. Tragödien*: «Electra», Zürich, 1968, p. 245: «Die Rede geht, dass sie gesehen, wie der Vater/Der deine wie der meine, Zu erneuter/Vereinigung sein an das Licht gekommen»).

¹⁹ Cf. Ésquilo, *A.* 1435-1436.

²⁰ Quanto à árvore como símbolo onírico de reprodução, vide E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, p. 133, n. 107, onde o insigne helenista cita Heródoto, 1.108. De resto, como vimos, a imagem dos descendentes como rebentos será utilizada por Sófocles, *OC*, 1108, a partir de uma tradição documentada.

Mas à parte o facto de representar o aparecimento do assassinado ao assassino, o que é desde logo premonição do castigo, como pode um sonho de fertilidade, em imagens nocturnas, oferecer para Clitemnestra motivos de receio? Apenas se esta compreender a relação natural dos filhos ao pai como presença ameaçadora de Agamémnon, sobrevivência e pujança do morto na vida dos que transportam o seu sangue, mesmo que esses nasçam do ventre daquela a quem a ira do morto persegue ²¹. É assim que a rainha pode temer a sua própria fecundidade, no sonho, como ameaça de morte iminente, antecipando, de certo modo, o seu posterior desabafo de que «é terrível ser mãe» (770).

O que Clitemnestra entende na linguagem da visão nocturna confere nova amplitude e profundidade ao ponto de vista de Electra, à experiência da sua situação no círculo de assassinos do pai. Electra vive na proximidade dos ctónios porque, como dissemos, é no espaço dos mortos que sente estarem as raízes da sua natureza, a referência agredida do seu modo de ser, da sua identidade. Por isso fala da morte do pai como da sua e vê renovada uma e outra na coabitação imposta com Clitemnestra e Egisto, ou na demora do vingador que a libertará desta imposição. A sua vida suspensa mantém-se privada de participação no ciclo vital da geração. Na sua esterilidade morre ainda mais radicalmente o Atrida não vingado. Ora o sonho apresenta-se numa imagem que funde o humano e o vegetal e onde a vingança de Agamémnon se faz manifestação entendível para Clitemnestra através do ceptro que deita ramos florescentes. Isto é, anuncia-se como o próprio desenvolvimento natural da haste seca ²² através dos filhos (*βλαστειν*, 422) até à plenitude visível, traduzida pelo loureiro que cobre toda a terra de Micenas.

Assim, a árvore que germina à luz torna visível, como um só processo, a vingança e a afirmação e livre expansão da vitalidade de Agamémnon na marca de *physis* dos seus filhos ²³.

A todo o lamento de Electra estava subjacente a experiência desta unidade, assim como à acusação dirigida a Crisótemis: não odiar a mãe por

²¹ Observa C. M. Bowra, *Sophoclean Tragedy*: «Electra», pp. 223-224, que a substituição da serpente do sonho esquiliano (*Ch.* 523 sqq.) pela árvore frondosa elimina a componente da traição filial na vingança, substituído-a pela presença do próprio morto, através dos seus filhos, a exigir a punição do crime.

²² É bem possível que a relação entre o ceptro e o loureiro contenha indícios de inspiração homérica a partir do famoso juramento de Aquiles, *Il.* 1.234-239. Do ceptro em questão na peça — o de Agamémnon — nos faz Homero o historial (*Il.* 2.101-108).

²³ Quanto a este assunto, veja-se o trabalho já citado de H. Patzer, assim como as páginas já dedicadas ao tema nos capítulos anteriores.

actos, isto é, não viver para a vingança, significa ocultar a *physis* paterna e deixar-se polarizar na materna (341-342). Em contrapartida, a vingança prestes a acontecer implica a visibilidade de Agamémnon através da do seu «rebento» oculto: Orestes (455-456).

Esta visibilidade, consumada na cena de reconhecimento dos dois irmãos, virá a ser expressa através do jogo verbal:

ὄρᾱτ' Ὀρέστην

1228

Vede Orestes...

Clitemnestra compreende o sonho e a ameaça de Agamémnon, viva através dos filhos comuns. Sentindo o conflito mortal entre a dominante paterna e materna na sua geração, entende, bem contra vontade, que o sonho, ao visualizar a sua descendência fundamentalmente referida a Agamémnon e como florescimento deste, encerra, para si, uma advertência de aniquilamento. Assim, a sua prece é antagónica das disposições de Electra: enquanto aquela exhibe à luz as ofertas aos deuses e invoca os Olímpicos para esconjurar as sombras infernais, Electra convida a irmã a guardar as oferendas na terra (436, sqq.), próximas dos mortos, e a convocar, com ofertas adequadas, a sombra do pai (453-454). A prece de Clitemnestra é ânsia de continuidade (650-654), os votos de Electra são de mudança (453 sqq.); aquela pretende ver afastada a presença hostil dos filhos, esta pede o retorno de Orestes, para com ele partilhar o ódio e executar a punição. Finalmente, a filha designa por inimigos (456) a mãe e os que com ela se identificam; a mãe entende como inimigos os próprios filhos (647). Enquanto Electra, na persistência do seu ódio, fala abertamente, Clitemnestra exprime-se por palavras veladas (638), movida pelo medo.

Uma e outra *rhexis* acentuam a referenciação antagónica de duas personagens ao que o sonho anuncia: a ameaça para Clitemnestra é a esperança de Electra; a vida para uma é a morte para outra; a libertação, aniquilamento.

Quando a filha de Agamémnon sente o anúncio da vingança próxima, a espera interminável, onde vida e morte se suspendem, converte-se na vivência do tempo presente como o momento já impregnado pelo futuro libertador. Por esta via, as suas disposições exprimem desde logo a urgência que adivinha o *kairos* várias vezes anunciado, sem que ela o suspeite (22, 31, 39, 75)²⁴, no diálogo entre o Preceptor e Orestes.

²⁴ Th. M. Woodard, «*Electra* by Sophocles: the Dialectical Design», *HSPH*, 68, 1964, 163-205 e 70, 1965, 195-233, desenvolve a tese da oposição entre *logos* e *ergon*, incarnada

Identificada com a florescência do loureiro, Electra sente-se prestes a recuperar a vida e a livre expansão e manifestação da sua natureza. A sua esperança, contudo, se promete pôr fim ao paradoxo da espera, instaura um outro onde as mesmas potências antagonicas se combinam e entrelaçam: é que a manifestação dos mortos traz sempre consigo a abertura à luz do tenebroso e quando essa manifestação toma a forma de justiça ctónica, mesmo sentida como vitalidade retomada, subverte por sua vez o espaço vital daqueles que atinge e marca-os com o sinal indefectível das trevas finais.

Necessariamente, neste ponto culminante, a existência de Clitemnestra aparece, mais do que nunca, construída sobre uma morte e a sua continuidade sem sobressalto — agora ameaçada — pede a supressão de qualquer sinal que manifeste a força actuante do morto, a sua redução, por assim dizer, a uma morte definitiva através do silêncio dos seus descendentes.

Os extremos atingidos pela progenitora e pela progénie (Electra), a ponto de a existência libertada de cada uma excluir necessariamente a da outra, são bem visíveis no *agon* que inicia o Episódio II, bem como no estásimo que o antecede. Aqui, o Coro, como apoiante incondicional de Electra, antevê o momento da justiça, *Dika* (476), como revelação do poder actuante do pai, aparentemente soterrado e esquecido, através da «Erínia oculta»

pelos dois irmãos, que explica o facto de Electra viver fundamentalmente a repetição e o imutável no tempo e Orestes ser o homem do *kairos*, do tempo oportuno da urgência e da acção. A tensão destas duas forças opostas seria, segundo o autor, ultrapassada na parte final da peça onde ambas se conjugam e integram harmonicamente a partir do reconhecimento dos dois irmãos (vol. 68, 1964, 164). O trabalho contém interessantes e proveitosas observações, sem que possamos, no entanto, concordar com a sua tese fundamental. O aspecto da superação, na dialéctica que opõe os dois irmãos como princípios incarnados, não é visível no final da peça: nem Electra «age» verdadeiramente (para usarmos a conceptologia do autor) nem se estabelece um verdadeiro diálogo e encontro entre os dois irmãos, como veremos nas páginas finais do estudo desta tragédia. Muito menos poderemos falar de equilíbrio e harmonia que rematem a peça. Quanto à oposição propriamente dita, parece-nos forçada pela tese de princípios universais em conflito. Se Electra representa *logos*, este é aqui, simultaneamente, *ergon*: a palavra é, em Electra, verdadeira força de acção. A filha de Agamémnon age denunciando, proclamando o crime inexprido. É precisamente a sua experiência *sui generis* de tempo que confere o carácter de inalterabilidade e constância à sua acção, isto é, ao seu acto de denúncia. A antinomia *logos/ergon* aparece, de resto, na boca de Electra ao acusar Crisótemis de odiar em palavras, não em actos (357-358). O ódio activo não é outro senão a proclamação pública do crime, que gera o mal-estar que atormenta Clitemnestra e constantemente relembra a punição que urge e se faz esperar. O ódio «por palavras» é aquele que, inoperante, se deixa apenas confessar na sombra.

(490-491) ²⁵. Essa justiça faz-se anunciar, na sua própria dissimulação, pela linguagem velada de visões nocturnas (502-503).

Também Clitemnestra aponta *Dike* como inspiradora do seu velho crime, em nome do sangue derramado de Ifigénia. As duas invocações, tão próximas e antagónicas, da Justiça fazem sentir não só a incomunicabilidade dos planos em que se movem as duas figuras femininas principais, como também a fragilidade das razões de Clitemnestra. É que, além do mais, Sófocles havia já criado no espectador a predisposição absolutamente negativa para receber esta personagem ²⁶. Entendemos facilmente que o verdadeiro motivo do homicídio não foi o sacrifício em Áulide, mas a vontade de Egisto e uma paixão adúltera (561-562). A lucidez implacável de Electra, nascida do seu ódio, acusa-a e desmacara-a, negando razões de justiça.

Clitemnestra sai vencida deste confronto com Electra onde, após a *rhexis* inicial, apenas toma a palavra em breves intervenções cujo conteúdo se resume ao insulto ou ameaça. O seu argumento de justiça parece ser réplica à força do lamento de Electra, nascido da experiência de *physis* violada no assassinio do pai. A rainha aponta uma forma de violação

²⁵ O estásimo oferece um dos principais pontos de apoio à interpretação de R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation: «Electra»*, pp. 217-247. A culpa inicial de Pélops geraria uma cadeia de crime e castigo na posteridade, da qual fariam parte o sacrifício de Ifigénia e a consequente vingança de Clitemnestra e Egisto (Cf. 1080-1081), depois punidos por acção de Electra e Orestes — daí a multiplicidade de pés e mãos da Erínia (489).

²⁶ Com efeito, o retrato de Clitemnestra está já determinado por muitos antecedentes em relação à sua entrada em cena: O Coro não hesita em corroborar as palavras amargas de Electra sobre a mãe (e.g. 121-122, 124-125) e denuncia a verdadeira motivação do assassinio de Agamémnon: *eros* (197) — o que afasta definitivamente o argumento futuro da vingança pelo sacrifício de Ifigénia. Cf. Eurípides, *El.* 29 e 1067. A celebração mensal do homicídio (280-281), assim como a referência à mutilação do cadáver (445), são dados informativos na boca de Electra também determinantes. O estatuto conferido a Electra no palácio (190 sqq.), a intenção do seu emparedamento — e desta vez é a submissa Crisótemis quem lhe transmite a notícia (378-382) —, o desejo da morte dos filhos que se adivinha nas suas palavras (291 sqq.), convertem o breve assomar de sentimentos maternos ao espírito da rainha num momento sem sequência nem significado. A tê-lo, será apenas o de ilustrar até que ponto Clitemnestra supera com rapidez escrúpulos ou laços naturais. É, pois, de compreender como o pesadelo do medo a pode mover. Cf. T. A. Szlezák, «Sophokles' *Elektra* und das Problem des ironischen Dramas», *MH*, 38, 1981, 15-16. Não chegamos, no entanto, ao ponto de considerar que o matricídio perca o aspecto repugnante, que de outro modo teria, só pelo facto de Clitemnestra ser «uma mãe que não é mãe» (1154) — como afirma C. M. Bowra, *op. cit.* pp. 231-232.

no sacrifício da filha pelo progenitor que parece justificar a intervenção materna:

ἐπεὶ πατὴρ οὗτος σός, δι' θρηγεῖς αἰεὶ,
τὴν σὴν ὄμαιμον μῶνος Ἑλλήνων ἔτλη
θῦσαι θεοῖσιν, οὐκ ἴσον καμῶν ἐμοὶ
λύπης, ὅτ' ἔσπειρό', ὥσπερ ἢ τίκτουσ' ἐγώ.

530-533

pois o teu pai, esse homem que tu lamentas sem cessar, foi o único de entre os Gregos que se dispôs a sacrificar aos deuses a tua irmã; ele que, ao gerá-la, não sofreu penas como eu sofri ao dar à luz.

Mas Electra não só denuncia os verdadeiros motivos como situa o acto de Agamémnon num contexto que o torna inevitável (573 sqq.) e recorda, além disso, a rejeição dos filhos por Clitemnestra (589-590).

Os laços naturais que unem uma a outra foram quebrados, de múltiplas maneiras, por iniciativa materna²⁷. Quanto a Electra, coube-lhe assumir essa quebra, vivê-la como necessidade de reinstaurar à luz a força paterna tornada absoluta, com radical exclusão da mãe.

Paradoxalmente, mesmo do seio da esperança em que vida e morte se encontram a ponto de se subverterem, toma voz a impossibilidade de um tal radicalismo sem consequências sobre a princesa (608-609. Cf. supra p. 166).

Entendemos, portanto, que, pese embora o tom sarcástico do comentário de Electra, o carácter desmesurado do seu ódio a aproxima da natureza de excessos que conhece na mãe. O elo de identidade natural aqui denunciado, mesmo negativamente, marca o preço da vingança — que o espectador entende como matricídio, já que a tradição dramática não é equívoca neste ponto. Como veremos, a punição do crime de Clitemnestra desenvolve no repúdio excessivo de Electra laços de afinidade não só com o pai morto que pretende ver ressurgir à luz como com aquela que agora vive e pretende ver morta²⁸.

²⁷ Para G. H. Gellie, *Sophocles. A. Reading*, pp. 113-115, a relação degradada entre mãe e filha é um dos pontos fulcrais da tragédia e o motivo por que Sófocles nos apresenta uma Clitemnestra sem grandeza nem justificações válidas.

²⁸ Vide H. F. Johansen, *op. cit.* p. 17. Não entendemos, no entanto, que a intervenção coral de 610-611 contenha uma crítica ao comportamento de Electra, conforme o entendem os escólios e Jebb e Mazon, entre outros. É Clitemnestra a visada pela crítica (vide Kamerbeek, *comm. ad* 610-611), já que o Coro teve oportunidade, desde o começo

2. O dolo e o desespero.

A prece de Clitemnestra a Apolo converge com o início da execução do plano doloso exposto no Prólogo e urdido a partir da resposta do deus²⁹. Esta coincidência, que predis põe a rainha para aceitar a vinda do Preceptor como resposta divina a uma súplica, recorda o que acontece em *Rei Édipo* com a chegada do Mensageiro de Corinto logo após a prece de Jocasta no início do Episódio III.

Clitemnestra é lançada nas malhas de um engano que não só a torna incauta como propicia a revelação em situação de uma natureza de excessos. Aquela que se confirma como conjugicida mostra, no júbilo e no ódio, a capa-

da peça, de presenciar as manifestações de ódio e indignação de Electra, reconhecendo as suas boas razões e criticando apenas o seu excesso (140). A própria Clitemnestra, conforme nota Kaibel, assim entende o comentário, ao justificar, na sua defesa, a ausência de *φροντίς* (612) a que o Coro se refere (611). Cf. Kells, *comm. ad* 612.

²⁹ Tem suscitado interpretações divergentes a função do oráculo na peça. A leitura do texto deixa-nos perceber que se não trata de um imperativo de vingança posto pelo deus e anterior à vontade de Orestes. O propósito deste é antigo e o motivo da consulta centra-se nos meios a utilizar (32-34). Não podemos, no entanto, aceitar a tese de J. T. Sheppard, «*Electra*: a Defence of Sophocles», *CR*, 41, 1927, 2-9, segundo a qual a resposta assenta numa pergunta mal formulada e Apolo actuaria como o deus dos oráculos dúbios (seguem-no, entre outros, H. F. Johansen, no seu artigo já citado — que encontra em B. Alexanderson, «On Sophocles' *Electra*», *C&M* 27, 1966, 79-98, uma oposição frontal — e W. H. Kells, no prefácio à sua edição comentada de *Electra*, pp. 4-5). Esta perspectiva entende o final da peça como um instante de insegurança a que chegam os filhos de Agamémnon, nomeadamente Orestes ao proferir as palavras: *εἰ καλῶς ἐθέσπισεν* (1425), entendida a oração como condicional. Já Kaibel, no seu comentário ao passo, assim entende as palavras do executor. G. H. R. Horsley, «Apollo in Sophocles' *Electra*», *Antichthon*, 14, 1980, 18-22, apoiando no trabalho de H. Erbse, «Zur Elektra des Sophocles», *Hermes*, 106, 1978, 284-330, considera com razão que Apolo não está presente na peça como fonte de oráculos ambíguos. O engano apontado pelo deus é resposta clara à pergunta de Orestes e a vingança pelo arдил contém, segundo o autor, elementos de ritual taliônico, já que o crime fora também perpetrado enganosamente (124, 197, 279). A reprodução das palavras do oráculo, feita por Orestes, conforme nota Erbse, *op. cit.* pp. 287-288, mostra que Apolo considera justa a punição do crime (*χειρὸς ἐνδίκου*s σφαγᾶς, 37), tal como o Coro no Párodos. Sendo assim, como interpretar então o passo controverso de 1425? Erbse aponta vários exemplos, tirados do próprio Sófocles (*El.* 865, 1266; *OT*, 1015; *OC*, 664 sq. 1378) em defesa do valor causal de *εἰ*, o que, de resto, tem paralelos noutros autores (*vide* Kühner-Gerth, § 577.1). Assim se evitam os graves problemas teológicos postos por uma dúvida — pouco provável — sobre a acção do deus. Acerca da presença de Apolo na peça veja-se, além do trabalho de Erbse, o capítulo dedicado a *Electra* por M. O. Pulquério no seu tão valioso livro sobre a tragédia sofocliana.

cidade, após breve assomar de um eco de sentimentos maternos, de tripudiar sobre a progénie destruída.

O engano, contudo, toma corpo num momento em que mãe e filha, em posições extremadas, se confrontam participando, no entanto, do mesmo grau de desconhecimento quanto ao carácter doloso do relato do Preceptor. É assim possível que uma nova morte, se bem que fictícia, renove o abismo entre ambas, pela ambiguidade de que se reveste no seu significado para a existência de Clitemnestra ou Electra. A primeira sente-se libertada na morte do filho (783), subtraída à desvitalização imposta pela vida e energia da sua progénie actuante à semelhança de Erínias (785-786)³⁰; a segunda sofre a morte de Orestes como se fosse a própria (674, 808), pelo que de sentido destrói na sua existência.

Deste modo se renova e actualiza, na queda inesperada e inglória de Orestes, após a sua aparição nos jogos, segundo o modelo arcaico do jovem herói aristocrata, a queda de Agamémnon, o guerreiro triunfante cuja existência heróica encontra um fim sangrento, inesperado e obscuro na trama do adultério doméstico³¹.

A sequência dramática, pela qual sabemos convergir o prenúncio do sonho com o dolo presente, oferece-se aos olhos das duas personagens femininas como alteração radical, passagem de um extremo situacional a outro. Por esta via, o abismo cavado entre Clitemnestra e Electra não se ilumina apenas pela disparidade de significados com que a morte de Orestes lhes surge, mas pela oposição simétrica de percursos emocionais determinada por dados informativos opostos. Entre o sonho e a mensagem do Preceptor, Clitemnestra passa do temor à experiência de libertação da sua própria morte e Electra da esperança de plenitude iminente ao extremo do desespero pela perspectiva da sua inviabilização.

A linguagem nocturna do sonho em que Agamémnon torna à luz abreira-se em luz de vida para Electra e sombra mortífera para Clitemnestra; o dia em que a morte de Orestes é exposta, na linguagem de um engano insuspeitado, converte-se, assim, por antagonismo com o sonho, na luz que Clitemnestra

³⁰ Notemos que o medo que domina a vida de Clitemnestra actua dia e noite, com a mesma persistência que não obedece ao ritmo do tempo, tal como o ódio e solidão de Electra (780-782).

³¹ D. Seale, *op. cit.* pp. 57-58 e 66 aponta a contradição entre o modo como Orestes fala de si e da sua tarefa, que considera heróica, e as cambiantes sombrias que se vão insinuando no seu retrato até ao relato da sua falsa morte, que toma simbolicamente, aos olhos do espectador, o aspecto da morte do Orestes «heróico».

pensara haver perdido com as imagens nocturnas e na sombra adensada de onde Electra julgava ter saído ou estar para sair.

Na ilusão de libertação de uma e desespero da outra, o espectador conhece a proximidade de uma vingança insuspeitada, a dar corpo às palavras do Coro, mesmo para além do que este possa entender: «uma Erínia que em terríveis emboscadas se oculta» (490-491), para emergir, em breve, à luz.

a) *O tempo de trevas como tempo de acção.*

No *kommos* que ocupa os versos 823 a 870 desenvolve-se um jogo de evidências e velamentos onde a situação única e extremada de Electra, no seu desespero solitário, ganha particular relevo. O Coro aponta a impassividade dos grandes agentes ou testemunhas da justiça olímpica como conhecimento sem manifestação, sem intervenção reguladora da ordem na esfera do humano (823-826).

As jovens de Micenas apontam a sorte de Anfiarau, oculto no reino dos mortos (838) como motivo de esperança. A filha de Agamémnon nega a possibilidade de paralelismo com o exemplo mitológico. É que, para ela, não existe uma contrapartida de manifestação vingadora como o mito de Anfiarau conhece:

οἶδ' οἶδ' ἐφάνη γὰρ μελέτωρ
ἀμφὶ τὸν ἐν πένθει ἐμοὶ
δ' οὔτις ἔτ' ἔσθ' ·

846-848

Eu sei, eu sei. É que surgiu um vingador para o herói em sofrimento, enquanto a mim, nenhum me resta...

Assim ressalta a exclusividade da sua situação ³², inigualável e tanto mais patética, quanto se sucede a uma quebra do tempo suspenso da espera, operada pela esperança. Electra passa da experiência histórica do tempo de libertação e realização que se anuncia prestes a acontecer, na imagem do morto que surge das trevas para a luz, à negação radical dessa possibilidade, pela subtracção à luz do brilho heróico do seu executor, encerrado na urna de bronze e prestes a juntar-se ao pai, no destino de ocultamento dos mortos.

A tal ponto a experiência de morte polariza e determina Electra, que a

³² Vide Kamerbeek, *comm. ad* 837-848.

impossibilita de entender sinais visíveis de vida. A chegada de Crisótemis, portadora de uma mensagem de vida, é antipódica da do Preceptor e, no entanto, apesar da sua veracidade, da clareza dos sinais observados, não prevalece sobre o relato falacioso da morte. Perante a resistência com que depara e a recusa de Electra em aceitar as suas palavras, Crisótemis encarece o testemunho visual, os sinais materiais da presença de Orestes, irrefutáveis; por isso o seu discurso, desde que chega, vai progressivamente condensando vocabulário do âmbito semântico da visão até à *rhexis* de 892 a 919³³. E nem assim a verdade, que o espectador conhece e se trai em dados visíveis que Crisótemis compreende, se impõe a Electra: o dolo e o erro ganham força na sua argumentação e terminam por ocultar na sombra toda a evidência, apesar do comentário perplexo de Crisótemis:

πῶς δ' οὐκ ἐγὼ κάτοιδ' ἄ γ' εἶδον ἐμφανῶς;

923

Como é que eu não reconheço o que vi com toda a clareza?

Fica-nos a impressão de que se tornou demasiado tarde para que Electra possa entender aquilo para que sempre esteve vigilante na sua contínua espera: sinais de vida no ciclo ou para lá do ciclo mortífero que a circunda. A passagem sem transição de uma a outra experiência de situações opostas, extremas, parece ter deixado nela algo de irreparável.

A evidência de verdade, de que o dolo se reveste para Electra, confere-lhe uma visão, nascida do desespero, do extremo crítico a que sente ter chegado a sua existência e à qual tenta abrir Crisótemis, apelando para a comunidade de raízes e destinos. Por isso, nas suas palavras, o espectáculo de testemunhos visíveis observados junto ao túmulo é substituído e anulado pelo que se revela à contemplação reflexiva de um momento-limite. O que Electra vê e convida a ver (925, 958-959) é o espectáculo da completa solidão (950), da morte que é o envelhecimento estéril e humilhado dos últimos descendentes de Agamémnon (959-966)³⁴.

O abismo entre o que vê e vive, marcada a sua situação pela visibilidade social de uma *physis* livremente desenvolvida ou mortalmente obscurecida (970-972), e o modo como gostaria de ser vista (972, 973-974, 975, 977),

³³ Vide D. Seale, *op. cit.* p. 67.

³⁴ Contra esta visão argumenta Crisótemis ao chamar a atenção para o perigo de extermínio da raça pela atitude temerária que Electra se propõe tomar (1009-1010).

segundo a sua vocação *natural*, converte-se num imperativo de acção: acção típica do desespero, radical, sem alternativas, sem ponderação de viabilidade, determinada pelo excessivo de uma ameaça de destruição vital, e polarizada no que está prestes a ser destruído. A parte final da *rhexis* de Electra (986-989) converte, no apelo dramático à colaboração activa e urgente de Crisótemis, a questão da vingança em salvação dos mortos, como se estivessem vivos e a ponto de morrer, e dos vivos, como se a morte e a vida não conforme com o seu modo de ser, a sua natureza, fossem uma e a mesma coisa ³⁵. O domínio de um tempo de trevas, imposto pela aparência de morte de Orestes e de negação do processo anunciado na linguagem do sonho, impõe pela primeira vez a Electra a urgência de uma acção solitária. O espectador sabe que a acção é inútil e que a vingança se aproxima, insuspeitada, oculta no próprio tempo de negatividade que envolve Electra, mas nem por isso a solidão desta sai diminuída.

O Prólogo apresenta-nos, em dois planos compartimentados, que se não tocam a não ser pelo desejo comum de vingança, a chegada de Orestes e o lamento de Electra. O segundo traduz, como vimos, uma existência cujo foco vital é a espera desgastante da vinda de Orestes, convertida em objecto de súplica aos deuses (110-118) e encarada como salvação; à primeira todo o lamento é alheio e toda a nota opressiva é estranha. Se Electra virá a falar de espera (*e.g.* 303-306), Orestes sente-se, em conexão com o tempo, no *kairos* da acção (31, 39, 75), a ecoar as palavras do Preceptor (22). A vingança não é existencialmente vivida como um acto de salvação, de sobrevivência, mas, como veremos, é simples meio de acesso ao trono e riquezas ancestrais, nascida de um acto de vontade que levou à consulta do oráculo e à elaboração de um plano. Para Electra quebrou-se o ritmo vital de um tempo em que já não vive, na continuidade do sofrimento e do ódio sem noite e sem madrugada; Orestes chega como o vingador em consonância com a alvorada nascente, a trazer a reinstauração do poder dos Atridas ³⁶.

³⁵ Note-se que, para Electra, a recusa de Crisótemis representa o corte definitivo com a natureza paterna e a consequente identificação com a vergonha manifesta da origem materna que ela, por si, repudia (1033).

³⁶ O espectador é convidado, de certo modo, a recordar a saudação da madrugada no Párodo de *Antígona* onde, na luz que surge, a alvorada e a vitória se fundem. Tanto um como outro passo apontam já, embora de modos diversos, para as cambiantes sinistras que o dia trará consigo. R. Bultmann, «Zur Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum», 3, aproxima o referido passo de *Antígona* e a monódia de Electra (86 sqq.) e regista a diferença existente entre a Electra sofocliana, na sua saudação à luz, e a de Eurípides, ao dirigir-se à noite, na peça do mesmo nome (54 sqq.).

Fala da sua tarefa numa linguagem a que não são alheias reminiscências da epopeia homérica ³⁷ e concebe-se como um astro de aparição ambivalente, cuja luz, que é a da própria vitória, encerra as cambiantes sinistras das trevas que hão-de envolver os inimigos: tal como a claridade do dia nascente. Quanto a Electra, porém, e ao que esta chegada poderia representar para ela, não profere uma única palavra.

A aparição de Orestes como o astro mortífero que surge faz-se, naturalmente, das trevas para a visibilidade. Não é, no entanto, apenas o ocultamento do príncipe ausente que dá lugar à sua presença manifesta. Esta há-de suceder como um processo de reconhecimento, na hora crítica, de uma personagem já presente, visível, mas simultaneamente oculta sob uma falsa identidade numa falsa história. Com a história da sua própria morte, «em palavras» (59), radicaliza dolosamente a sombra da ausência em trevas de existência extinta, de destruição física (56-58).

Segundo a versão conhecida do oráculo de Apolo, a vingança exige:

δόλοισι κλέψαι χειρὸς ἐνδίκου σφαγᾶς.

37

... que eu dissimule pelo ardil a justa punição desfechada pelo meu braço.

A morte fictícia representa, assim, o ocultamento de um jogo de engano no seio do qual essa vingança se prepara como uma eclosão de vitória e morte.

Tempo de trevas é, por vontade sua, o de Orestes, como tempo de ocultamento e protecção da trama que tece para surgir à luz; tempo de trevas é o de Electra, como tempo de negatividade e desespero a partir do qual também a acção para a vingança nasce, mas enquanto imperativo de sobrevivência. Ressalta, nesta afinidade temporal que aponta para uma acção convergente, a disparidade de situações vividas pelos dois filhos de Agamémnon: para um a morte é um jogo onde brilha já a vitória alcançada; para o outro é uma experiência destruidora onde ressalta, aos olhos do espectador, o facto de ser consequência imprevista e imponderada do jogo do pri-

³⁷ Orestes, ao comparar-se a um astro que anuncia a destruição (66-67), recorda-nos símiles como *Il.* 11. 62-66 ou 22. 26 sqq. Sobre esta matéria veja-se D. Bremer, *Licht und Dunkel*, pp. 79-91. Como reminiscência de Íbico devemos entender 25 sqq. (cf. frg. 6. 5-7 Page). Assim o entende também Kamerbeek no comentário ao passo. Na *Electra* eurípidiana o Coro, ao saudar o dia da vingança, alude a Orestes como a tocha que brilha após longo tempo de ausência (585 sqq.).

meiro. Electra é, em absoluto, ignorada e afectada pelos planos do próprio objecto da sua espera obsessiva. À beira da vingança que vai concretizar-se, a solidão de Electra assume, deste modo, dimensões que o próprio reencontro não pode, de todo, apagar.

b) *A cena da urna.*

A cena da urna representa a convergência visível do dolo de Orestes e do desespero de Electra, materializados num objecto que, simultaneamente, é e não é portador de morte e que o espectador entende como foco do encontro e desencontro dos dois irmãos.

Enquanto o plano do dolo prossegue, encobrendo Orestes para o fazer surgir, aos olhos dos inimigos, como o astro ameaçador, Electra encontra-se numa situação que converte a urna que tem diante de si na corporização da sua existência destruída em todas as referências que lhe davam sentido. É sintomático, nesse capítulo, que o *τεκμήριον* esquiliano da presença de Orestes vivo, logo antes do reconhecimento dos irmãos nas *Coéforas* (205), seja aqui substituído pelos *ἐμφανῆ τεκμήρια* (1109) — «as provas evidentes» — da sua morte. É bem provável que a patética alusão do Coro do *Agamémnon* sobre os heróis que, esperados no brilho da vitória, regressam a casa em urnas, transformados em cinza (434-436), tivesse inspirado Sófocles para a construção desta cena.

A urna apresenta-se a Electra como o espaço diminuto, o testemunho materialmente visível e palpável daquilo a que se reduz todo o *genos* aniquilado e ela mesma³⁹. Electra tem agora diante de si, à luz da manhã, a imagem do que pensa ser o seu destino, a sua própria morte (1162-1164). O vingador, oculto e preservado como a centelha do fogo vital do símile da *Odisseia* (5. 488-493), parece tornar-se agora visível (*φανοῦμενος*, 1155) de modo contrário àquele para que foi protegido e alimentado em segredo. Quem salvou secretamente o *λαμπρόν* (1130) vê agora à luz o seu regresso de cinza e sombra (1159); quem subtraiu o filho à possível destruição materna (1131-1134. Cf. 1154) e, ocultamente, se substitui à mãe como fonte de energia vital a amadurecê-lo para a vingança libertadora dos Atridas, tem

³⁸ Nota Kamerbeek, *comm. ad* 1109 que sempre que na peça se emprega o termo é como referência a Orestes morto (cf. 774 e 904).

³⁹ Citamos, mais uma vez, a tradução excelente de Schadewaldt para o verso 1152: «Tot bin ich in Dir».

agora diante dos olhos a negação da vida que alimentou e a negação da possibilidade daquilo para que a alimentou.

Todo o soçobrar de um possível sentido para viver se comunica à expressão verbal e transparece numa linguagem desarticulada, de frases curtas, justapostas, entrecortadas por exclamações de dor, onde percebemos que o lamento enérgico de há pouco, gritado como uma denúncia, dá lugar à exaustão do sofrimento incontido a transbordar num discurso incontrolado (*vide* 1149 sqq.).

Simultaneamente o espectador compreende que a experiência de morte, para Electra, está prestes a reverter-se em experiência de salvação e o negrume em que parece mergulhar, ela e toda a casta dos Atridas, em luz libertadora; compreende, no entanto, também, que partilha este espectáculo de sofrimento com o próprio objecto da espera, da esperança e do desespero de Electra: Orestes. Já a compartimentação do Prólogo indiciava o isolamento profundo, a indiferença, a que a filha de Agamémnon é votada, em desequilíbrio absoluto com a polarização e o sentido que põe na relação fraterna ⁴⁰. Tais indícios começam a tomar corpo na «chegada» do Preceptor para se tornarem agora flagrantes: os planos de vingança e o sonho de glória de Orestes não passam por Electra. E tanto mais gritante se torna a desproporção do sacrifício de Electra em relação à frieza daquele que regressa, quanto o espectador retém no ouvido a ode que constitui o Estásimo III, onde o Coro acaba de enaltecer o respeito às leis de relação natural entre as aves e comparar a fidelidade da filha desditosa ao pai morto à tenacidade do canto do rouxinol (1075-1077), motivo retomado do Párodo (147-149).

Se Orestes regressa para o matricídio, cuidadosamente planeado e assegurado através de um dolo que deixa incautos a mãe e o amante, é significativo que, antes de atingir o seu fim, o dolo, pela sua própria forma, pelo modo como o herói o concebeu, comece por aniquilar aquela que, desde o início, se exprime e apresenta como a substituta da maternidade adulterada de Clitemnestra, sem que o irmão, outrora protegido, alimentado e salvo, pondere um só instante algo mais para além da boa execução dos seus planos. Orestes não volta como o herói libertador nem sequer como instrumento

⁴⁰ D. Seale, *op. cit.* pp. 58-59. Dawe, na sua segunda edição, adopta a correcção de Sandbach para a atribuição de falas em 80-81 e 82-85. Esta emenda, a ser aceite, vem dar ainda maior relevo ao pragmatismo frio de Orestes. Contra a emenda, que considera errada, se pronuncie Lloyd-Jones, *rec. ad Dawe. Sophoclis Tragoediae, Tom. I² CR, 36, 1986, 11.*

dos intuitos de Electra, mas como o frio executor de uma vingança que lhe trará, e sobretudo a ele próprio, poder e riqueza.

A urna representa, assim, através do sofrimento de Electra, não o regresso do irmão morto, mas a confirmação da morte, aos olhos do espectador, de uma possível dimensão heróica do filho que, ao regressar para a vingança e ocupação do trono paterno, não deixa, contudo, de se revelar também como filho da desumanidade de Clitemnestra.

O espaço ctónico reclama o derramento do sangue dos homicidas; a Apolo não apraz que os crimes fiquem por vingar, mas, ao aderir à empresa do filho de Agamémnon, o deus aponta um caminho que, levado a bom termo, sacrifica, no entanto, a possibilidade de um brilho de nobreza e glória heróicas. É que Apolo não pode nem quer fazer de um matricida o seu mero agente de justiça. O preço e o peso da acção de Orestes fazem sentir-se, não em posteriores consequências, como em Ésquilo, mas no próprio momento em que age e sobre o modo como nos aparece no drama: marcado com as próprias cores de Clitemnestra. A percepção tardia do desespero de Electra, e até o reconhecimento retardado da sua identidade na cena da urna, não deixam, neste contexto, de contribuir para tal. A cena do matricídio, na sua violência sem hesitações, completa este retrato.

O véu de uma dissimulação que o leva a apresentar-se como portador das suas próprias cinzas oculta-o e protege-o, para a revelação final, sob a forma de falsa morte. Segundo cremos, é justamente por Electra, a ignorada, no seu desespero, que esta morte fictícia se converte num ritual de aproximação ao pai. É que Electra chora no irmão a ruína das esperanças de libertação própria e de vingança revitalizante do pai. A memória gritante de Agamémnon parece ter mergulhado na sombra, definitivamente, através daquela urna que ela tem diante dos olhos. Reconhecer Orestes vivo é, assim, ver a luz da salvação na sua visibilidade sem reservas (1228-1229), no seu retorno como verdadeira aparição (*σοῦ γε περηνότος*, 1260, *φανῆναι*, 1274, *προυφάνης*, 1285) ou ver o próprio pai na figura do Preceptor que o acompanha (1361. Cf. 1316-1317) ⁴¹.

⁴¹ Entendemos, ao contrário da opinião expressa por Kaibel, Jebb, Kells e Kamerbeek nas respectivas notas de comentário ao passo, que a exclamação proferida por Electra em 1224 — *ὄ φίλτατον φῶς* («ó luz bem-amada») — e repetida ao reconhecer o Preceptor em 1354, não deve ser entendida como saudação à luz do dia que vê chegar os vingadores, mas à própria aparição daquele ou daqueles que representam a possibilidade de salvação pela vingança. Kells, *comm. ad.* 1225, aponta como argumento para a sua leitura o paralelo com *Ph.* 530. No entanto, a salvação, o auxílio, a alegria ou os seus portadores são já em Homero vistos como luz pela sua importância vital, e como luz recebem saudação

3. *A ambiguidade da vingança.*

Após ter passado da esperança ao desespero, o objecto da expectativa de Electra ganha, finalmente, corpo aos seus próprios olhos. Está prestes a consumir-se o que Electra antevia e Clitemnestra receava. O lamento revoltado da primeira desde o início, o quase júbilo da segunda após a brevíssima sombra ditada por uma laivo de maternidade (766-768), ao ouvir a notícia da morte do filho, e os sentimentos opostos de ambas diante da permoição do sonho determinam já que a sua concretização, através da chegada de um Atrida vingador, se revista de um carácter ambivalente. Será luz de libertação revitalizante para aquela que é presença paterna ofendida no seio da sua própria casa e da cidade, luz mortífera para aquela que atentou e atenta contra a ordem e vitalidade familiar.

O regresso dá-se como uma revelação progressiva (primeiro ao espectador, depois a Electra e ao Coro, em seguida a Clitemnestra e por último a Egisto) do que há muito é esperado e temido e, por isso mesmo, fundamentalmente, mantém em acto a marca de luz e trevas com que sempre fora previsto. No entanto, o modo como se processa, oculto, obrigando Electra, mesmo no momento em que reconhece a presença revelada, a velá-la no silêncio e dissimulação, vem roubar a nobreza do libertador à chegada de Orestes. Da mesma maneira, a realização da vingança na pessoa de Clitemnestra, se acaso consuma toda a espera de Electra e traz, com o sangue derramado, nova vida à casta de Agamémnon, não pode deixar de fazer sentir que a força da relação natural ultrapassa, em quaisquer circunstâncias, a mera unilateralidade e que o matricídio é sempre uma violação de raízes a obscurecer quem o pratica ou deseja. O grito de Clitemnestra (1410-1411), mesmo como pedido tardio e injustificado de clemência, deixa no ar essa denúncia, cujo horror perpassa na própria voz do Coro.

a) *A revitalização do espaço tenebroso.*

O inusitado e inesperado da revelação de identidade de Orestes a partir do engano predispõe Electra, emotivamente arrasada, para ver não apenas no irmão, mas no próprio Preceptor, a luz da salvação (1354-1356) e reconhecer neste último a figura paterna que ressurgue à vida. O próprio Coro, siderado pelos acontecimentos, experiencia, pela surpresa, a manifestação

(*Od.* 16. 23, 17. 41). No próprio Sófocles encontramos já o paradoxo máximo de as trevas salvadoras serem, como tal, apodadas de luminosas (*Ai.* 395-396). Sobre este assunto veja-se R. Bultmann, *op. cit.* pp. 8-10.

de forças divinas, conforme se pode entender pela sua palavra, retomada após longo silêncio (1384-1397).

Este curtíssimo estásimo vê no regresso de Orestes a intervenção de Ares, das Erínias e de Hermes, respectivamente pela iminência do sangue a derramar, pelo sentido do seu derramamento — a justiça inalienável desencadeada pelo sangue de outrora — e pela pertença antecipada dos criminosos, ainda vivos, ao mundo dos mortos. O ocultamento enganoso de Orestes é irmão dos caminhos de Hermes Psicopompo ⁴². O momento próximo, o *kairos* que o filho de Agamémnon ou o Preceptor constantemente recordam, é, pois, já esperado e vivido pelo Coro como um momento de inversões onde Orestes surge como representante, «coadjutor dos mortos» (*ἐνέρων* ... ἀρωγός, 1391-1392), saído ele mesmo das trevas de uma suposta morte:

ἀρχαῖόπλουτα πατρὸς εἰς ἐδῶλια,

1393

... *para a riqueza ancestral da morada de seu pai.*

Na ancestralidade do poder que Orestes há-de retomar, pertença antiga de Agamémnon, ecoa, mais do que a vitória do filho, a renovação da velha casta dos Atridas, vitoriosa, através do seu rebento vivo e seu agente ⁴³.

A revitalização dos mortos faz-se sentir, para o Coro que a vive mais de perto, como uma experiência que oscila entre o júbilo e o horror, já que exige, na vingança, novo sangue derramado e se opera através de novas mortes ⁴⁴:

τελοῦσ' ἀραί· ζῶσιν οἱ γὰρ ὕπαι κείμενοι
παλίρροντον γὰρ αἰμ' ὑπεξαιροῦσι τῶν
κτανόντων οἱ πάλαι θανόντες.

1419-1421

Cumprem-se as maldições: estão vivos aqueles que a terra cobre; os mortos de outrora fazem correr, por sua vez, o sangue de quem os matou.

⁴² A associação de Orestes a Ares, como deus da destruição, da morte violenta, aparece já em Píndaro, *P.* 11. 36-37. Kamerbeek, *comm. ad* 1384-1390 nota que a conexão entre a vingança de Orestes e a intervenção de Hermes Psicopompo é já esquiliana (*Ch.* 1 sqq., 727, 812 sqq.).

⁴³ A ambiguidade da expressão *πρὸς αὐτὸ τέρμα* (1397) é entendida por Kamerbeek do seguinte modo: «Hermes brings the wayfarer home and the deceiver to his aim». Supomos que a esta ambiguidade subjaz a aproximação entre o regresso a casa e a execução do engano vingador como imagem de um só caminho.

⁴⁴ Os mortos que ganham vida não são apenas Agamémnon, através dos filhos, mas o próprio Orestes julgado morto. Cf. 1477-1478.

O objecto da espera que marca o início da peça é, afinal, entendido agora pelo Coro como cumprimento de maldições⁴⁵.

Com este paradoxo de vida e morte tem que ver, pensamos, ainda no Estásimo III, o momento da referência a Orestes e o modo como nele se visualiza o sentido da sua chegada: o defensor dos mortos traz a morte consigo, a posse das riquezas ancestrais está marcada pelo sangue e a sua figura entrevê-se entre as alusões ao sonho e ao engano. Assim, Orestes incarna o próprio ressurgir de Agamémnon à luz, representado na visão nocturna. A noite anuncia o que está a ponto de acontecer na manhã que a segue, através de uma claridade própria que ela envolve na escuridão do sono. No dia se cumpre esse anúncio, preparado e preservado na sombra de um dolo (1396), cuja visibilidade enganadora o próprio dia protege. À sua luz opera, afinal, oculto, aquele que conduz às trevas, o agente do deus psicopompo. Luz e trevas interpenetram-se aqui, também, na voz do Coro, como a vida e a morte em todas as inversões e paradoxos que marcam a casa real de Micenas.

O Coro entende que este é o tempo em que se cumprem as profecias do sonho. Compreende-se, pois, que neste estásimo retome alguns dos momentos fundamentais do seu anterior comentário à notícia da visão nocturna: o Estásimo I. O que o sonho anunciava de proximidade da justiça ctónia, de acção punidora por parte das Erínias, realiza-se agora na vontade implacável dos dois irmãos — são por isso múltiplos os pés e múltiplas as mãos que vingam nas «armadilhas terríveis» (489-490), que o dolo permitiu tecer, ocultas. Agamémnon vive pela convergência terrível dos filhos, ramos de loureiro que brotam da mesma cepa, se erguem à luz e deitam sombra sobre a terra.

O poeta quis, de facto, deixar na parte final do drama a atmosfera de uma premonição onírica que se cumpre, pelo retomar consciente do motivo, por parte do Coro. Assim se predispõe o espectador a ouvir, nas palavras de Egisto:

*ὦ Ζεῦ, δέδορκα φάσμι' ἄνευ φθόνου μὲν οὐ
πεπτωκός· εἰ δ' ἔπεισι νέμεσις, οὐ ψέγω.
χαλᾶτε πᾶν κάλυμ' ἀπ' ὀφθαλμῶν,...*

1466-1468

Ó Zeus, depara-se-me a visão de alguém que não tombou sem o ódio divino. Mas, se as minhas palavras não são justas, retiro-as. Arredai-lhe de todo o véu dos olhos.

⁴⁵ Quanto à aproximação entre as *Arai* e as Erínias, veja-se a nota 24 do capítulo anterior, parte II.

o pedido inconciente de que seja levantado o último véu na decifração-realização do sonho: *phasma*, como o Coro o designara (502) ou Clitemnestra a ele se havia referido, em sobressalto (644) ⁴⁶.

b) *O entenebrecer de Electra libertada.*

As últimas palavras do Coro proclamam a libertação da casa de Atreu após o longo sofrimento e, no entanto, a generalidade dos intérpretes sente relutância ou dificuldade em entender que esta última proclamação seja de aceitar sem reservas no seu sentido literal ou com validade absoluta ⁴⁷. É que o matricídio, mesmo sem constituir o núcleo central da peça, não pode ser aceite sem reservas nem deixar de pesar sobre aqueles que o praticam, por justificados que se mostrem.

Não nos parece satisfatória a resposta ao problema com dados da tradição utilizados por Ésquilo. A liberdade no tratamento poético do mito confere a cada autor o direito de contar apenas com o carácter determinante, para a significação do seu texto, dos elementos que expressamente utiliza, originais ou adquiridos. Assim, o entender que há validade relativa na afirmação do Coro — por via da ironia ou do desconhecimento —, já que as Erínias esperam Orestes para além do final da peça, não se nos oferece como caminho satisfatório nem aconselhável para a compreensão do Êxodo, para a solução de um problema que parece ficar em suspenso com o matricídio. Por outro lado, o recurso a um final em aberto parece ser alheio à tragédia helénica, excepto, naturalmente, nas peças pertencentes a trilogias.

⁴⁶ D. Seale, *op. cit.* p. 76, notou o valor sugestivo da repetição do termo na boca de Egisto. Contribui, também, para esse clima a simetria com o assassinio de Agamémnor — o que converte a morte simultaneamente num ritual de vingança e numa repetição de cena com personagens diversas. A morte do Atrida surge directamente ligada à dos criminosos, numa anulação de espaços temporais, o que é típico do sonho. Egisto morrerá também dentro de casa, pelo ardid que o véu oculta.

⁴⁷ Uma das soluções mais comuns é entender nestas palavras uma marca irónica (*vide e.g.* Kells, *comm. ad* 1508 sqq.). T. A. Szlezák, «Sophokles' *Elektra* und das Problem des ironischen Dramas», 1-21, demonstra — e bem, em nossa opinião — que elas se não enquadram dentro do âmbito da designação de «ironia trágica», como a conhecemos em Sófocles. A alternativa posta por este especialista torna-se, no entanto, difícil de aceitar. Szlezák é um dos poucos intérpretes que se pronunciam pelo valor literal dos versos 1508-1510 (cf. A. Salmon, «L'ironie tragique dans l'exodos de l'*Électre* de Sophocle», *LEC*, 21, 1961, 268, que, curiosamente, a despeito do título e orientação dados ao trabalho, também defende o sentido literal dos versos finais), partindo da tentativa de demonstração de que o matricídio justificado não influencia negativamente a parte final da peça. O embaraço provocado por estes versos não basta, supomos, para os considerar apócrifos.

A alusão de Egisto aos «males vindouros dos Pelópidas» (1498) apresenta uma boa alternativa para quem procure encontrar na própria peça vestígios da futura intervenção das Erínias⁴⁸. Convém observar, no entanto, que o tratamento da figura de Egisto — perfeitamente de acordo com os dados da tradição literária — não predispõe o espectador a aderir aos seus pontos de vista. O diálogo não lhe confere supremacia⁴⁹, integrado numa cena típica de morte do vilão, cena essa que, após a profunda perturbação emocional que rodeia o matricídio, é marcada pela frieza e cinismo de Egisto e pela dureza de Orestes. Aquele insinua que os destinos de ambos se tocam pelo parentesco que agora tenta recordar, já que tanto Agamémnon como o filho de Tiestes descendem de Pélops. Os males já existentes são os recordados pelo Coro no Estásimo I (504-515), nascidos da violência do fundador da casa, repercutida em cadeia nas gerações seguintes, à boa maneira esquiliana⁵⁰. A eles quer associar Egisto a sua morte iminente: como um novo elo de violência que há-de trazer futuras adversidades aos outros descendentes de Pélops.

Ora Erínias de Egisto são um dado alheio a toda a tradição que, se aqui fosse de considerar, careceria, pois, de alusão explícita. A Clitemnestra não se refere o amante que, ao vê-la morta, lhe não consagra um breve instante de compaixão, uma palavra de lamento. Pela dureza da sua resposta (1499)

⁴⁸ R. P. Winnington-Ingram, *op. cit.* pp. 226-227, entende que as palavras de Egisto se referem a males vindouros, e não deixa de recordar que a perseguição de Orestes por parte das Erínias se havia tornado já um dado adquirido. Admite, no entanto, ao contrário de intérpretes por ele citados, que em foco está o destino de Electra mais do que o de Orestes. Um reparo devemos fazer às observações de Winnington-Ingram: nem a *Telemachia* nem a *Nekyia* da *Odisseia* nos falam de Orestes perseguido por Erínias. É que, em Homero, Orestes não é apontado como matricida: como poderia, de resto, se o fosse, assumir papel de paradigma para Telémaco?... A morte de Clitemnestra, já referida em *Od.* 3. 309-310, só vem a ser explicitamente imputada ao filho no *Catálogo das Heroínas*, frg. 23. 29-30 Merkelbach-West (séc. vi a.C.), ao contrário da de Egisto, que Homero aponta como justa vingança de Orestes pelo crime contra seu pai (*e.g. Od.* 1. 30, 3. 307).

⁴⁹ Ao contrário do que pensa H. F. Johansen, *op. cit.* p. 28. A. Salmon, *op. cit.* p. 268, chega mesmo ao extremo inaceitável de falar, a propósito de Egisto, de «marche au supplice», comparando a descoberta progressiva da verdade feita por Édipo e aquela que Egisto faz subitamente: como se neste último pudesse haver grandeza trágica!

⁵⁰ Concordamos, neste aspecto, com a interpretação do estásimo feita por Winnington-Ingram no capítulo sobre a *Electra* do livro cit., embora com reservas. Esta seria, assim, a intervenção do Coro que conteria mais elementos de reflexão dentro de um quadro geral de ausência de odes reflexivas, o que reforça, na peça, a atmosfera de monotonia e estreiteza de espaço vital. A observação é de Ch. P. Segal, «The *Electra* of Sophocles», *TAPhA*, 97, 1966, 544.

corta Orestes a tentativa de Egisto de insinuar qualquer ligação entre o destino de ambos.

A resposta à questão deve, pois, ser buscada dentro da própria peça, naquilo que o Coro entende ser libertação e tendo em conta que o protagonista no drama corresponde à figura de Electra, não de Orestes. No cerne do problema encontraremos o carácter particular assumido pela relação entre luz e trevas como modo de entender e exprimir, no paradoxo de vida e morte, o conflito *sui generis* das determinantes naturais no indivíduo.

A salvação por que Electra espera surge, de facto, mas tardiamente e de um modo que não corresponde à sua expectativa nem mesmo à do espectador, apesar de este já estar alertado pelo Prólogo. Na cena da urna é bem patente o sofrimento inútil, o desespero vão daquela que polariza toda a sua razão de sobrevivência na vingança do pai, no regresso do irmão. O facto de, entre o reconhecimento por Orestes e a sua revelação de identidade, mediar um tempo de contenção até que o dolo se torna impossível, por fazer perigar os planos, rouba ao reencontro dos dois irmãos muito da vitalidade afectiva que seria de esperar⁵¹. Em nenhuma das outras duas peças que versam este momento mitológico o encontro se dá tão tarde, à beira da execução, após uma longa e tensa espera de Electra, solitária, que o público ateniense fica a conhecer como jamais o fizera. E, no entanto, a versão sofocliana é a única em que Orestes se identifica contrafeito, já que, desde o início, delineou o plano de arдил e não procura ninguém do seu sangue como amigo ou aliado — também este aspecto é exclusivamente sofocliano. Para dar ainda maior relevo a uma tal faceta de Orestes, em contraste com a emotividade extrema da filha de Agamémnon, Sófocles atribui a possibilidade de sobrevivência e salvação daquele a Electra, enquanto Eurípides recorreu ao velho aio do rei de Micenas⁵².

A compaixão que toca Orestes é passageira e provém do facto de deparar com o aspecto inesperadamente lastimável da irmã, de saber, sem ter procurado fazê-lo, da sua existência de luto e miséria. A surpresa pode ser um sinal de que o destino de Electra nunca lhe ofereceu matéria de meditação.

⁵¹ Vemos assim como o comentário de Ph. W. Harsh, *A Handbook of Classical Drama*, p. 136, ao considerar o tom emocional desta cena digno de um melodrama, peca por uma visão empobrecida da peça, o que, de resto, se nota ao longo do capítulo que lhe é dedicado (pp. 132-141).

⁵² Para outros aspectos na comparação das cenas de reconhecimento em *Ésquilo, Coéforas*, Eurípides, *Electra* e na presente peça, veja-se F. Solmsen, *Electra and Orestes. Three Recognitions in Greek Tragedy*, Amsterdam, 1967.

De qualquer modo, a comiseração é breve e dá lugar, logo em seguida, a repetidos convites ao silêncio, em função da urgência do plano, reforçados pouco depois por convite idêntico por parte do Preceptor. A intervenção deste não vem interromper, em termos compreensivos, uma efusiva cena de reconhecimento, conforme o faz Pílates em Eurípides, *IT*, 902-908. É que, tanto Orestes como o Preceptor — que ignora quase por completo a jovem —, manifestam agora um interesse exclusivo pela realização do plano, e não chegam como libertadores de ninguém. Por outro lado, Electra é levada a abdicar, neste último instante, da força de manifestação existente na palavra e pela qual parece ter vivido durante o tempo de espera.

O desajuste do diálogo lírico (1232-1287), de onde a consonância está ausente, exprime até que ponto estas duas personagens se não tocam, apesar da comunidade de objectivos. Electra sempre esperou, na sua vigília incessante, que o grande momento de inversão de morte e vida fosse marcado pela vinda de Orestes como aparição de uma luz simultaneamente mortífera e salvadora, de visibilidade imediata e sem véus (*vide e.g.* 1260-1261, 1274, 1285) — o que, de certo modo, corresponde às palavras do próprio Orestes no Prólogo (65-66).

O carácter público e ininterrupto do lamento e denúncia coadunam-se, por sua vez, com o objecto da sua espera, antecipam-no e conferem-lhe urgência: é que, como vimos, o poder da vingança de Electra isolada reside na força que a sua palavra tem de trazer à luz a memória dos mortos. Não pode, pois, a protagonista estar preparada para a acção oculta, silenciosa ou de palavras veladas que o dolo exige. O desajuste é, pois, o da expectativa de Electra, conforme ao seu carácter, e o da realidade a que tem de se submeter, onde a vingança há-de suceder na sombra, sem o brilho esperado, e de onde a sua libertação virá como mera consequência, sem que alguém a tenha tido como preocupação primeira. Para além disso, e quanto ao seu futuro, a presença de Pílates, que em Eurípides lhe está expressamente reservado como esposo, é, para Sófocles, irrelevante.

A sombra que cobre os dois irmãos adensa-se na rápida cena do matricídio, no preciso momento em que se cumpre o que ambos buscam. A vingança revitalizadora de Agamémnon, reposto no seu poder à luz através dos próprios filhos, opera-se pela justiça ctónia que exige e se alimenta do sangue derramado daqueles que persegue. O terror que acompanha a manifestação de tal justiça — mesmo que esperada — é sentido na intervenção do Coro no Estásimo III onde a acção em curso do filho de Agamémnon parece congrega a intervenção do poder dos mortos e dos seus deuses, entre

a visão nocturna evocada e a sombra diurna do embuste que oculta a própria morte.

A energia paterna exige o sacrifício de Clitemnestra. Violentas foram as palavras de repúdio mútuo entre Clitemnestra e Electra, negando a comunidade de laços por tudo o que as separa. Electra denuncia a maternidade mortífera e adulterada a ponto de formular as relações de identidade dos filhos ao pai ou à mãe quase em exclusão recíproca (341-342, 365-367, 1033); interpõe-se entre Clitemnestra e Orestes e chama a si as funções maternas, a fim de que este viva para exterminar aquela e revitalizar a casa dos Atridas. No entanto, na hora do matricídio, é de horror o clima que cerca a acção e basta um grito de Clitemnestra, a relembrar a estreita relação entre progenitora e progénie, para que, aos olhos do espectador, se reacenda o monstruoso da vingança. O ódio, cujas funções haviam sido preconizadas por Electra, assume aqui as proporções desmedidas de um matricídio saboreado (1411-1412, 1415).

Não nos parece que o passo possa ser avaliado à luz de concepções jurídicas do tempo, segundo as quais Electra não seria parte interveniente no acto por não ser o braço executor, mesmo que o instigue, já que a adesão pela vontade não era tida em consideração⁵³. Devemos falar aqui, em nosso entender, de participação poética. Em obediência à tradição é Orestes quem desfere o golpe, mas age, nessa altura, como presença oculta e muda no interior do palácio. Electra, em contrapartida, é a voz do matricídio, aquela que o proclama, aos ouvidos de Clitemnestra, como retaliação, que dá vida aos mortos e que, ao exortar Orestes a um segundo golpe, permite que a morte de Agamémnon e a de Clitemnestra se aproximem (cf. Êsquilo, *Ag.* 1345)⁵⁴.

Se a morte se renova agora, num ritual taliónico, os seus executores — parece-nos — aproximam-se no próprio eco de uma cena na outra. Electra é o espírito de vingança que faz reviver Agamémnon, mas, no próprio momento em que essa vingança se executa, necessariamente sob a forma de matricídio, manifesta traços de excesso e desumanidade que não são

⁵³ Das três categorias de homicídio que Drácon tem em conta — voluntário, accidental e justificável — só este último, o *phonos dikaios*, fica eximido de punição. Para o primeiro fica prevista a pena capital ou o exílio; para o segundo, o exílio. Quer isto dizer que a participação da vontade não era levada na mesma linha de conta em que a leva o actual Direito Penal. Sobre esta matéria veja-se A. Adkins, *Merit and Responsibility*, pp. 99-115.

⁵⁴ Nota-o H. F. Johansen, *op. cit.* p. 26. Cf. também 1418 e Êsquilo, *Ch.* 886.

alheios ao que conhecemos de há pouco naquela que morre⁵⁵. Há, afinal, alguma verdade, como já havíamos afirmado, nas palavras de Electra a Clitemnestra em 608-609.

O tempo de espera e sofrimento, em que Electra sempre alimentou esses laços de profunda identificação com os mortos, a ponto de se fazer seu porta-voz no mundo dos vivos, fez germinar a mesma capacidade para a paixão desmedida, sem fronteiras na ordem familiar (já violada), que marca a figura materna nesta peça.

É assim que a libertação, que de facto se dá, a salvação por que Electra espera e que finalmente ocorre, não acontece como uma mera saída das trevas — que são as dos seus próprios mortos — para a luz, como uma súbita e absoluta iluminação da sua existência, simetricamente oposta às trevas que descem sobre Clitemnestra. A rápida e agitada cena do matricídio⁵⁶ basta para mostrar que Electra é marcada por esta nova morte, de maneira bem diversa daquela por que a de Agamémnon a estigmatizou, é certo, mas a luz da sua libertação traz consigo uma dominante tenebrosa que impera na parte final da peça e que, em nossa opinião, explica os limites sentidos no último comentário do Coro.

O tempo de sofrimento foi excessivo, excessivas e desgastantes foram as experiências, em momentos imediatos, de libertação iminente, morte e abandono por que Electra passou, na peça, mas, mesmo que condicionada por esse itinerário, a identificação absoluta com a dimensão paterna, por que pensa deixar-se determinar e de que se faz presença viva, falha no momento em que o repúdio por Clitemnestra, a «morte» de afinidades cultivadas em vida, se materializa na forma extrema do matricídio. Agamémnon redivivo e Clitemnestra justificada afectam igualmente a libertação de Electra num jogo de luz e trevas onde estas parecem tomar o domínio. É que duas são, e não apenas uma, as determinantes naturais que convergem no indivíduo — mesmo quando ambas se situam num conflito indissolúvel⁵⁷.

⁵⁵ G. H. R. Horsley, *op. cit.* p. 27 vê mesmo, na Electra do Êxodo, a verdadeira filha de Clitemnestra que desabrocha, após todo o itinerário de destruição a que é submetida no drama. O matricídio seria, assim, primordial pelo modo como afecta a heroína e por aquilo que dela ilustra.

⁵⁶ Recordamos, a este propósito, a justa observação de H. F. Johansen *op. cit.* pp. 24-25, de que a brevidade da cena não atesta o seu carácter marginal e episódico, mas antes, na rapidez que a caracteriza, parece assumir o aspecto de uma catástrofe natural.

⁵⁷ H. F. Johansen, *op. cit.* p. 17, afirma: «Elektra ist die Tochter Agamemmons; aber sie ist auch, mag es ihr gefallen oder nicht, die der Klytimestra. Sie hat einen Teil

Talvez por isso, pelo horror desse conflito levado a extremo, o Coro canta a justiça, que inegavelmente tem de ser executada, como maldição cumprida nas dominantes vitais que se invertem (1419-1421).

Que a libertação vem privada de brilho começa a fazer-se sentir sobretudo a partir da cena da urna. Conforme vimos, entre o que Orestes sonha ser o seu regresso heróico e o dolo posto em prática a distância é abissal. A sombra do dolo, que é, simultaneamente, a de protecção do bom êxito e a da morte, indicia que a solidão de Electra é irremediável e leva-a a abdicar daquilo que foi a sua dimensão heróica — a utilização da força da palavra como poder de denúncia ou de manifestação de afecto. Quanto a Orestes, o ardil permite-lhe a execução segura da vingança, mas deixa que nele se revele o executor frio em busca do poder e riqueza paterna, destituído do brilho de manifestação do herói na sua empresa.

Cremos, de resto, que é essa a verdadeira função do dolo. Os criminosos têm de ser punidos pelos seus crimes, em nome de uma ordem universal (por isso Apolo aponta para o bom termo da empresa), mas o facto de o matricídio nascer do acto de vontade, do desejo dos filhos de Agamémnon e Clitemnestra, não vai permitir que a vingança se cumpra como tarefa única ou traga consigo esplendor na libertação da casa dos Atridas. O deus aponta o dolo como caminho de trevas que hão-de envolver Clitemnestra: mas nem Orestes nem Electra conseguem, como vimos, escapar de todo a essas trevas. É o preço imposto pelo deus; é o preço imposto pelo facto de ninguém poder destruir impunemente a relação com as origens que determinam, no Homem, a sua identidade, o seu modo de ser: mesmo quando são conflito e violência.

Ésquilo faz surgir as Erínias em perseguição de Orestes como um elemento externo que se manifesta logo depois da morte de Clitemnestra. Sófocles, em contrapartida, não fala de Erínias após o matricídio. À semelhança do modo como procedeu com outros mitos, fez incidir o foco da sua atenção apenas sobre aqueles aspectos relevantes para o sentido posto na actualização dramática. Ora, as Erínias seriam adequadas a um conflito prolongado em sequência trilogica, ou admissíveis em correlação com a

der Mutter in sich selbst, und das Zusammenleben mit ihr hat gerade diesen Teil sich voll entfalten lassen». Concordamos com a visão da componente natural dupla, descurada pela quase totalidade dos autores, mas pensamos que o ponto fraco da opinião de Johansen é considerar que uma das componentes vence, linear e definitivamente, a outra. Veja-se, sobre este assunto, a perspectiva mais moderada — e mais correcta, em nosso entender — de R. P. Winnington-Ingram, *op. cit.* pp. 245-246.

solução euripidiana do *deus ex machina*. Para além disso, elas andam associadas à figura do executor: Orestes. A inclusão de tais entidades no final da peça equivaleria, por conseguinte, a desviar o centro do drama da protagonista para o filho de Agamémnon. E o dramaturgo pretende encarar o destino da casa dos Atridas a partir de Electra. Pretende mostrar que, independentemente das Erínias de Orestes, o contrabalançar da acção acontece nas próprias figuras: é imanente a elas o preço pago através da dominante tenebrosa do final da peça, através da libertação sem brilho nem heroísmo de uma casa desgastada entre a violência e a espera — eco, talvez, das circunstâncias históricas em que a *Electra* foi composta⁵⁸.

⁵⁸ Assim o entendem M. O. Pulquério, *op. cit.* p. 108, que aponta como objecto de reflexão, na peça, «a desagregação duma estrutura moral e religiosa, erguida pela tradição» e abalada pela sociedade em ruptura nos tempos da guerra do Peloponeso, ou Ch. P. Segal, «The *Electra* of Sophocles», *TAPhA*, 97, 1966, 545. Este autor vê na atmosfera opressiva da peça um reflexo dos longos anos de espera, na última fase da guerra, em contraste com a grandeza da história já passada.

CONCLUSÕES

No termo deste trabalho, cumpre-nos proceder a uma reflexão final sobre os aspectos específicos e inovadores que a linguagem dos opostos luz-trevas foi assumindo na poética sofocliana.

Reveladas ambas — luz e trevas —, como constituintes das grandes determinantes da existência humana, elas manifestam-se, enquanto estruturadoras de experiências fundamentais, não apenas como experiência de tempo histórico, senão também do processo de revelação chamado *aletheia*, na história, e daquilo que em *aletheia* se desvela: o próprio Homem, na sua identidade e individualidade.

O carácter radical, extremo e único da experiência trágica condiciona então, por sua vez, o modo como sombra e claridade tocam e afectam o Homem, defrontado com os limites da sua humanidade. Essa finitude, vivida em situação, individualiza o herói sofocliano através de uma referência distorcida à luz e à treva. A distorção assume a forma de um paradoxo a ponto de as trevas se encherem de luz e a luz de trevas, de modo a que cada um dos contrários se converte em portador e significante do seu oposto. Ambos perduram, um no outro, indissociáveis e presentes em toda a acção e experiência humana.

Tal paradoxo existencial ganha, no entanto, expressões diferenciadas. Em *Ájax* é notável a sua construção em simetria perfeita, já que corresponde à consciência aguda do herói, desde os seus primeiros momentos de lucidez recuperada, de que a sua vocação vital de *aristos* foi inviabilizada por uma manifestação antipódica. Ao carácter irremediável dessa subversão absoluta subjaz a experiência individualizante da historicidade do protagonista. Por essa via, à luz vital como ameaça, à vida eivada de morte, corresponde uma morte *de facto* que se abre como acolhimento e salvação nas trevas, onde

o herói preserva a liberdade de não aparecer como não é. À consciência imediata desta situação de hiato mortífero com a comunidade, que se faz adequadamente exprimir por apóstrofes paradoxais, segue-se um momento reflexivo em que o protagonista reconhece como as leis do tempo, com o seu amplexo de manifestação e ocultamento, marcam tudo o que existe e o isolam a si, determinando-o como indivíduo, na sua natureza e no seu destino.

As palavras de reflexão sobre os traços de individualidade e paradigma no drama de Édipo, na aparência da sua prosperidade e na verdade da sua cegueira, é o Coro quem as entoa, no Estásimo IV. De facto, se a ambiguidade luz-trevas da *aletheia* histórica e da *physis* humana que nela se faz revelar determinam a situação paradoxal do protagonista, nunca este a define ou se define nela em termos de simetria onde uma «salvação» na morte ou na cegueira é possível. O espectador compreende, desde bem cedo, mediante o processo de ironia trágica, até que ponto o agente da revelação vê e não suspeita. O paradoxo ganha nitidez pelo processo de oposição das figuras de Tirésias e Édipo. Só o profeta, como representante natural da verdade, tem consciência da luz que habita na sua sombra, assim como da sombra que marca a visão de Édipo e se há-de radicalizar no seu futuro.

Tudo aponta para uma subversão futura da visão e da cegueira em Édipo que o aproxime, de algum modo, da figura de Tirésias. E, no entanto, o perseguidor cego da verdade, ao cegar-se, não encontra claridade nas suas trevas. Invoca-as como suas e *mostra-se* como um homem envolto em escuridão, curvado sobre a monstruosidade do seu individual, persistente na erradicação. É ao espectador que a sua cegueira se faz sentir marcada por referências luminosas que a visão não tinha. O facto de a simetria na relação existencial de sombra e claridade necessitar da intervenção do espectador parece ensinar que a assumpção da fragilidade e finitude humanas — a que o Coro aponta dimensões paradigmáticas — redunde na grandeza possível (e evidente) do que é humano, na rearmonização possível daquilo que a cegueira humana infringe.

Édipo em Colono parece conter a resposta à questão da eventualidade de algum dia o paradoxo ser superável. O ancião envolto em trevas vai, aos poucos, na etapa derradeira da sua existência, conhecendo o poder que a sua fraqueza oculta. A capacidade de determinação que os deuses lhe concedem confere luz à palavra determinadora e permite-lhe, assim, uma aproximação com as entidades divinas que se aprontam a acolhê-lo. A escolha de Édipo

projecta-se para lá da sua morte; opera-se, no entanto, à beira dela como última afirmação vital do homem que repudia e esmaga a casta de violências que naturalmente o marcou, para se entregar à harmonia de um universo político que o acolhe. Todo o itinerário mostra esse paradoxo de determinação e clarividência crescentes na fragilidade de um cego, indefeso nas trevas que o envolvem e incapaz de fazer, por si, vingar o que se propõe. À luta pelo espaço da sua morte corresponde a abertura final, após ter alcançado esse espaço, a uma luz que já não contraria nem valoriza a sua cegueira: ambas parecem fundir-se, quando Édipo guia os seus, como se fundem o chamamento olímpico e o ctónio. A harmonia e a síntese residem na morte e são indizíveis — aí, é possível que a luz e as trevas tenham unidade, mas apenas quando o homem deixa de ser homem e mergulha no mistério de uma heroização que apenas aguarda seres excepcionais. Da excepcionalidade do ancião de Colono, cujos arcanos apenas o melhor dos cidadãos pode conhecer, fica, no entanto, a afirmação do valor de uma dimensão individual da *physis*, a que o esforço próprio não é alheio nem dispensável.

Se esta é a última palavra do dramaturgo — também no fim do seu caminho — não podemos esquecer um outro aspecto da natureza humana que os tempos de crise lhe fizeram sentir. A teia de relações que determinam os homens pode distorcer-se a ponto de os conflitos, alimentados no tempo, os desgastarem irremediavelmente. Sófocles mostra-no-lo através do mito de Electra. O paradoxo de luz e trevas que toca a descendente dos Atridas, polarizada na urgência da morte dos assassinos do pai como verdadeiro sentido para a sua própria vida, envolve outras figuras, do seu próprio sangue. Para nenhuma delas a luz está isenta de trevas nem estas de luz. Agamémnon morto e a vingança que se anuncia ou se esconde opõe-as ou aproxima-as, a ponto de os valores de vida e morte se imbricarem de modos antitéticos, consoante o ponto de vista de cada personagem. Tudo se torna então relativo, mediante a incomunicabilidade em que mergulham. E, no entanto, a libertação e a salvação conseguidas pelos filhos de Agamémnon não se eximem à marca tenebrosa que paira, no final da peça, sem que os atingidos dela se apercebam. É que nem aquele que vence escapa ao desgaste implicado no confronto, na violência onde também ele mesmo, de certo modo, foi morrendo. Caso extremo é o de *Electra*, quando toda a trama de amor e ódio contamina as vergêntes da mesma cepa, quando o triunfo implica a destruição antinatural — mesmo de uma mãe que o não pareça.

Ao espectador compete equacionar os termos desta complexa antítese, já que ela escapa aos envolvidos. Ao contrário do que ocorre em *Rei Édipo*, tal acontece aqui, por certo, para evidenciar a estreiteza de horizontes e as terríveis limitações de uma vitória.

Grandeza na queda ou relatividade no triunfo — nunca a plena luz ou as trevas completas. Eis a face proteica da própria morte, oculta e residente na finitude dos mortais. Eis, no entanto, o fascínio que leva o poeta de *Antígona* a enaltecer, de quantas maravilhas há, a maior de todas: o Homem.

É este o preço da condição histórica. Rápida é a sombra, mas traz em si, oculta, a centelha milenária, inesgotável e indefinível da nossa humanidade.

BIBLIOGRAFIA

EDIÇÕES, TRADUÇÕES E COMENTÁRIOS

ÉSQUILO

opera omnia:

Eschyle, I-II, ed. P. MAZON, Paris, (1921-1925) reimpr. 1972-1976.

Aeschyli Tragoediae, ed. D. PAGE, Oxford (1972) reimpr. 1975.

Agamemnon:

Agamemnon, I-III, ed. E. FRAENKEL, Oxford (1950) reimpr. 1962.

Choephoroi:

Aeschylus. Choephoroi, ed. comm. A. F. GARVIE, Oxford (1986) reimpr. 1987.

Fragmenta:

Tragicorum Graecorum Fragmenta, III, ed. S. RADT, Gottingen, 1985.

EURÍPIDES

opera omnia:

Euripide, I-II, ed. L. MÉRIDIER, Paris (1926-1927) reimpr. 1970-1973; III-IV, ed. L. PARMENTIER, H. GRÉGOIRE, Paris (1923-1925) reimpr. 1968-1976; V, ed. H. GRÉGOIRE, L. MÉRIDIER, Paris (19612) reimpr. 1973; VI. 1, ed. F. CHAPOUTHIER, L. MÉRIDIER, Paris (1959) reimpr. 1973; VI. 2, ed. H. GRÉGOIRE, J. MEUNIER, Paris (1961) reimpr. 1973.

Euripidis Fabulae, I-III ed. G. MURRAY, Oxford, t. I (1902) reimpr. 1978, t. II (1913³) reimpr. 1977, t. III (1913²) reimpr. 1975.

Euripides. Electra, ed., comm. J. D. DENNISTON, Oxford (1939) reimpr. 1977.

Euripides. Iphigenia in Tauris, ed. D. SANSONE, Leipzig, Teubner, 1981.

HESÍODO

opera omnia:

Hesiodi Theogonia, Opera et Dies, Scutum. Fragmenta Selecta, ed. F. SOLMSEN, R. MERKELBACH, M. L. WEST, Oxford, 1970.

HIPÓCRATES

Hippocrates, I, II, IV, ed. W. H. S. JONES, Cambridge (1923-1931) reimpr. 1972, 1981, 1979.

HOMERO

Ilias:

Homeri Opera, t. I-II, ed. D. MONRO, TH. ALLEN, Oxford, (1920³) reimpr. 1962-1963.

Odyssea:

Homeri Odyssea, ed. P. VON DER MÜHLL, Basel, 1971⁴.

PÍNDARO

opera omnia:

The Works of Pindar, I e II, ed. comm. L. R. FARNELL, London, 1930-1932.

Pindarus, I-II, ed. B. SNELL, H. MAEHLER, Leipzig, Teubner, 1980⁶ e 1975⁴.

Nemeae et Isthmiae:

Pindar: the Nemean and Isthmian Odes, ed. C. A. M. FENNELL, Cambridge, 1899².

PRÉ-SOCRÁTICOS

Die Fragmente der Vorsokratiker, I-III, ed. H. DIELS, W. KRANZ, Berlin, t. I (1951⁶) reimpr. 1974, t. II-III (1952⁶) reimpr. 1972-1975.

SÓFOCLES

opera omnia:

Sophoclis Fabulae, I-III, ed. et comm. A. COLONNA, Pavia, 1975-1983. [COLONNA].

Sophocle, I-III, ed. A. DAIN, trad. P. MAZON, Paris, t. I 1967³, t. II 1968³, t. III 1974³. [DAIN-MAZON].

Sophocles. Tragoediae, I-II, ed. R. D. DAWE, Leipzig, Teubner, 1975, 1979; 1984², 1985² [DAWE].

Sophocles. The Plays and Fragments, I-VII, ed., comm., trad. R. C. JEBB, (Cambridge, 1906-1924), reimpr. Amsterdam, 1962-1967. [JEBB].

The Plays of Sophocles. Commentaries, J. C. KAMERBEEK, I-VII, Leiden, 1953-1984. Vol. I, 1963². [KAMERBEEK].

Sophoclis Fabulae, ed. A. C. PEARSON, Oxford, (1924), reimpr. 1975. [PEARSON].

Sophokles. Tragodien, trad. E. BUSCHOR, W. SCHADEWALDT, Zürich, 1968.

Ajax:

Sophocle. Ajax, ed. introd. et comm. sous la direction de J. de ROMILLY, Paris, 1976.

Sophocles. Ajax, ed., comm. W. B. STANFORD, London, 1963. [STANFORD].

Antigone:

Antígona. Sófocles, trad. M. H. DA ROCHA PEREIRA, Coimbra, 1984.

Electra:

Sophokles. *Elektra*, comm., G. KAIBEL, Leipzig, 1896. [KAIBEL].

Sophocles: *Electra*, ed., comm. J. H. KELLS, Cambridge, 1973. [KELLS].

Oedipus Tyrannus:

Scholia Byzantina in *Sophoclis Oedipum Tyrannum*, ed. O. LONGO, Padova, 1971.

Sophocles: *Oedipus Rex*, ed. comm. R. D. DAWE, Cambridge, 1982. [DAWE, comm.].

Rei Édipo. Sófocles, trad. M. C. FIALHO, Coimbra, 1986².

Sophokles. *König Oedipus*, ed. T. W. SCHNEIDEWIN, A. NAUCK, E. BRUHN, Zürich (1910¹¹), reimpr. 1970.

Fragmenta:

Tragicorum Graecorum Fragmenta, IV, ed. S. RADT, Göttingen, 1977.

ESTUDOS SOBRE TRAGÉDIA

S. M. ADAMS, «The *Ajax* of Sophocles», *Phoenix* 9, 1955, 93-110.

S. M. ADAMS, «Unity of Plot in the *Oedipus Coloneus*», *Phoenix* 7, 1953, 136-147.

U. ALBINI, «Il coro nell' *Edipo Re*», *Dioniso*, 55, 1984-1985, 109-114.

B. ALEXANDERSON, «On Sophocles *Electra*», *C & M*, 27, 1966, 79-98.

O. BAIN, «A Misunderstood Scene in Sophocles' *Oidipous*, *OT*, 300-462», *G & R*, 26, 1979, 132-145.

V. di BENEDETTO, *Sofocle*, Firenze, 1983.

P. BIGGS, «The Disease Theme in Sophocles *Ajax*, *Philoctetes* and *Trachiniae*», *C Ph*, 61, 1966, 223-235.

D. BIRGE, «The Grove of the Eumenides», *CJ*, 80, 1984, 11-17.

C. BOWRA, *Problems in Greek Poetry*, Oxford, 1963.

C. BOWRA, *Sophoclean Tragedy*, Oxford (1944) reimpr. 1965.

C. M. BOWRA, «Sophokles über seine eigene Entwicklung» *Sophokles. Wege der Forschung*, 95, Darmstadt, 1967, pp. 126-146.

J. BRODY, «*Fate*» in *Oedipus Tyrannus: a Textual Approach*, Buffalo, 1985.

A. L. BROWN, «Eumenides in Greek Tragedy», *CQ*, 34, 1984, 260-281.

P. BURIAN, «Suppliant and Saviour. Oedipus at Colonus», *Phoenix*, 28, 1974, 408-429.

P. BURIAN, «Supplication, and Hero Cult in Sophocles *Ajax*», *GRBS*, 13, 1972, 151-156.

R. W. BURTON, *The Chorus in Sophocles Tragedies*, Oxford, 1980.

D. BUTAYE, «L'idéal de l'aretè dans les tragédies de Sophocle», *LEC*, 32, 1964, 337-355.

R. G. A. BUXTON, «Blindness and Limits: Sophocles and the Logic of Myth», *JHS*, 100, 1980, 22-37.

R. G. A. BUXTON, *Sophocles*, Oxford, 1984.

W. M. CALDER III, «*Oedipus Tyrannus*, 1515-1530», *C Ph*, 57, 1962, 219-229.

R. CAMERER, «Zu Sophokles' *Aias*», *Gymn.*, 60, 1953, 289-327.

A. CAMERON, *The Identity of Oedipus the King*, New York, 1968.

D. COHEN, «The Imagery of Sophocles: a Study of *Ajax*' Suicide», *G & R*, 25, 1978, 24-36.

N. E. COLLINGE, «Medical Terms and Clinical Attitudes in the Tragedians», *BICS*, 9, 1962, 43-55.

- L. R. CRESCI, «Il prologo del *Aiace*», *Maia*, 26, 1974, 217-225.
- A. M. DALE, «The *Electra* of Sophocles», *Essays in Honour of F. Letters*, Melbourne, 1966, 71-77.
- A. M. DALE, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge, 1968².
- J. DALFEN, «Philoktet und Oedipus auf Kolonos. Das Spätwerk des Sophokles und sein zeitgeschichtlicher Hintergrund», *Studia Humanitatis. Ernesto Grassi zum 70. Geburtstag*, München, 1973, 43-62.
- J. F. DAVIDSON, «The Parodos of Sophocles' *Ajax*» *BICS*, 22, 1975, 163-177.
- J. F. DAVIDSON, «Sophocles' *Ajax* 192-200», *Mnemosyne*, 29, 1976, 129-135.
- R. D. DAWE, «Emendations on Sophocles», *PCPhS*, 14, 1968, 8-18.
- R. D. DAWE, «Sophocles. *Electra* 1205-1210» *PCPhS*, 19, 1973, 45-46.
- R. D. DAWE, *Studies on the Text of Sophocles*, Leiden, 1973, 2 vols.
- G. DEVEREUX, «The Self-blinding of Oidipous», *JHS*, 103, 1973, 36-49.
- H. DILLER, «Göttliches und menschliches Wissen bei Sophokles», *Kleine Schriften zur antiken Literatur*, München, 1971, pp. 255-271.
- H. DILLER, «Menschendarstellung und Handlungsführung bei Sophokles», *ibid.*, pp. 286-303.
- H. DILLER, «Über das Selbstbewusstsein der Sophokleischen Personen», *ibid.*, pp. 272-285.
- F. DIRLMEIER, «Der *Aias* des Sophokles», *Ausgewählte Schriften*, Heidelberg, 1970, 13-30.
- E. R. DODDS, «On Misunderstanding the *Oedipus Rex*», *G & R*, 1966, 37-49 = *The Ancient Concept of Progress and other Essays on Greek Literature and Belief*, Oxford, 1973, pp. 64-77 = Oxford Readings in *Greek Tragedy*, ed. E. Segal, Oxford, 1983, pp. 177-188.
- E. DÖNT, «Ödipus und Joseph K. Zur aristotelischen Tragödientheorie», *Arcadia*, 14, 1979, 148-159.
- H. DREXLER, «Die Teiresiaszene des König Ödipus», *Maia*, 8, 1956, 3-26.
- P. E. EASTERLING, «Oedipus and Polyneices», *PCPhS*, 193, 1967, 1-13.
- P. E. EASTERLING, «Repetition in Sophocles», *Hermes*, 101, 1973, 14-34.
- V. EHRENBERG, «Das Herrscherbild des Sophokles», *Sophokles. Wege der Forschung*, 95, Darmstadt, 1967, 91-125.
- W. ELLIGER, «Sophokles und Apollon», *Synusia. Festschr. f. W. Schadewaldt*, Pfullingen, pp. 79-109.
- H. ERBSE, «Zur *Elektra* des Sophokles», *Hermes*, 106, 1978, 284-300.
- I. ERRANDONEA, *Die Persönlichkeit des Chors. Grundlage der Einheit der Handlung in Oedipus auf Kolonos*, sep. *Humanidades*, 1953.
- I. ERRANDONEA, «Les quatre monologues d'Ajax et leur signification dramatique», *LEC*, 26, 1958, 21-40.
- I. ERRANDONEA, «Das zweite Stasimon des König Oedipus von Sophokles», *Hermes*, 2, 1953, 129-145.
- J. FERGUSON, «Ambiguity in *Ajax*», *Dioniso*, 44, 1970, 12-29.
- S. FISCHER, «Schicksalsbegriff und Gesellschaftsentwicklung in der griechischen Tragödie», *Altertum*, 18, 1972, 3-13.
- H. FLASHAR, «Die Handlungsstruktur des 'König Oedipus'», *Poetica*, 8, 1976, 355-359.
- H. FLASHAR, «König Oedipus. Drama und Theorie», *Gymn.* 84, 1977, 120-136.
- E. FRAENKEL, «Sophokles *Aias* 68-70», *MH*, 20, 1963, 103-106.
- K. VON FRITZ, *Antike und moderne Tragödie*, Berlin, 1962.
- K. VON FRITZ, «Sophokles *Aias* 51-52», *Hermes*, 93, 1965, 129-130.

- H. FUNKE, *Die sogenannte tragische Schuld. Studien zur Rechtsidee in der griechischen Tragödie*, Köln, 1963.
- G. H. GELLIE, «Motivations in Sophocles», *BICS*, 11, 1964, 1-14.
- G. H. GELLIE, «The Second Stasimon of the *Oedipus Tyrannus*», *AJPh*, 85, 1964, 113-123.
- G. H. GELLIE, *Sophocles. A Reading*, Melbourne, 1972.
- M. V. GHEZZO, «Il motivo della cecità nelle tragedie di Sofocle», *AIV* 107, 1948-1949, 29-50.
- R. F. GOHEEN, *The Imagery of Sophocles Antigone*, Princeton, 1951, pp. 75-100.
- H. GOLDBRUNNER, *Studien zur sophokleischen Rhesis*, diss., München, 1957.
- TH. GOULD, «The Innocence of Oedipus: the Philosophers on *Oedipus the King*», *Arion*, 4, 1965, 363-386, 582-611 e 5, 1966, 478-525.
- D. GRENE, *Reality and Heroic Pattern, Last Plays of Ibsen, Shakespeare and Sophocles*, London, 1967, pp. 111-169.
- G. GROSSMANN, «Das Lachen des Aias», *MH*, 25, 1968, 65-85.
- R. GRÜTTER, *Untersuchungen zur Struktur des sophokleischen Aias*, diss. Kiel, 1971.
- PH. HARSH, *A Handbook of Classical Drama*, Stanford, 1965⁵.
- PH. W. HARSH, «Implicit and Explicit in the *Oedipus Tyrannus*», *AJPh*, 79, 1958, 243-258.
- R. J. HATHORN, «The Existential Oedipus», *CJ*, 53, 1958, 223-230.
- W. C. HELMBOLD, «The Paradox of Oedipus», *AJPh*, 72, 1951, 293-300.
- D. A. HESTER, «The Banishment of Oedipus», *Antichthon*, 18, 1984, 13-23.
- D. A. HESTER, «To Help One's Friends and Harm One's Enemies. A Study in the *Oedipus at Colonus*», *Antichthon*, 11, 1977, 22-41.
- D. A. HESTER, «The Heroic Distemper. A Study in the *Ajax* of Sophocles», *Prometheus*, 5, 1979, 241-255.
- D. A. HESTER, «Oedipus and Jonah», *PCPhS*, 23, 1977, 32-61.
- H. HEUBNER, «Zur Sophokles, *Elektra* 1318 ff.», *Hermes*, 91, 1963, 377-380.
- U. HÖLSCHER, «Wie soll ich noch tanzen? Über ein Wort des sophokleischen Chors», *Festschr. f. H. Friedrich*, Frankfurt, 1975, 376-393.
- V. HÖSLE, *Die Vollendung der Tragödie im Spätwerk des Sophokles*, Stuttgart, 1984.
- Th. HOEY, «Sun Symbolism in the Parodos of the *Trachiniae*», *Arethusa* 5, 1972, 133-154.
- G. H. R. HORSLEY, «Apollo in Sophocles' *Electra*», *Antichthon*, 14, 1980, 18-29.
- T. PH. HOWE, «Taboo in the Oedipus Theme», *TAPhA*, 93, 1962, 124-143.
- A. O. HULTON, «The Prologues of Sophocles», *G & R*, 16, 1969, 49-60.
- A. O. HULTON, «Two Theme Changes in the *Oedipus Tyrannus*», *Mnemosyne*, 20, 1967, 113-119.
- H. F. JOHANSEN, «Die *Elektra* des Sophokles. Versuch einer neuen Deutung», *C & M*, 25, 1964, 8-32.
- J. C. KAMERBEEK, «Comments on some Passages of Sophocles' *Electra* (871-1057)», *Studies in Honour of A. Turyn*, Urbana, 1974.
- J. C. KAMERBEEK, «Individuum und Norm bei Sophocles», *Sophokles. Wege der Forschung*, 95, Darmstadt, pp. 79-90.
- J. C. KAMERBEEK, «Prophecy and Tragedy», *Mnemosyne*, 18, 1965, 29-40.
- J. C. KAMERBEEK, «Sophocle et Héraclite», *Studia Vollgraff*, Amsterdam, 1948, pp. 84-98.
- R. L. KANE, «Prophecy and Perception in the *Oedipus Rex*», *TAPhA*, 105, 1975, 189-208.
- G. M. KIRKWOOD, «The Dramatic Role of the Chorus in Sophocles», *Phoenix* 8, 1954, 1-22.
- G. M. KIRKWOOD, «Homer and Sophocles' *Ajax*», *Classical Drama and its Influence*, New York, 1965, pp. 51-70.

- G. M. KIRKWOOD, *A Study of Sophoclean Drama*, New York, 1958.
- H. D. F. KITTO, «The Idea of God in Aeschylus and Sophocles», *Entretiens sur l'Antiquité I*, Paris, 1954, 169-189.
- H. D. F. KITTO, *Poiesis*, Los Angeles, 1966.
- H. D. F. KITTO, *Sophocles. Dramatist and Philosopher*, London, 1958.
- P. KLIMPE, *Die Elektra des Sophokles und Euripides' Iphigenie bei den Taurern. Ein Beitrag zur Diskussion über das Aufführungsjahr von Sophokles Elektra*, Göttingen, 1970.
- B. M. W. KNOX, «The Ajax of Sophocles», *HSPH*, 65, 1961, 1-37.
- B. M. W. KNOX, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, 1964.
- B. M. W. KNOX, *Oedipus at Thebes*, New Haven, 1957.
- B. M. W. KNOX, «Sophocles' Oedipus Tyrannus 446. Exit Oedipus?», *GRBS*, 21, 1980, 321-332.
- B. M. W. KNOX, *Word and Action. Essays on the Ancient Theatre*, Baltimore, 1979, pp. 85-197.
- W. KOHL, «Zur Eingangsszene des sophokleischen König Ödipus», *RhM*, 127, 1984, 193-222.
- G. KREMER, *Strukturanalyse des Oidipus Tyrannos von Sophokles*, diss. Tübingen, 1963.
- R. LATTIMORE, «Oedipus and Teiresias», *CSCA*, 8, 1975, 105-111.
- R. LATTIMORE, *The Poetry of Greek Tragedy*, New York, 1958.
- V. LEINIEKS, «Aias and the Day of Wrath», *CJ*, 69, 1974, 193-201.
- A. LESKY, «Der Herren eigner Geist. Zur Deutung der Chorlieder des Sophokles», *Festschr. f. W. Schadewaldt*, Stuttgart, 1970, 79-97.
- A. LESKY, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen, 1972³.
- D. J. LILLEY, «Sophocles' Electra, 610-611», *CQ*, 25, 1975, 309-311.
- I. M. LINFORTH, «Electra's Day in the Tragedy of Sophocles», *Univ. of California Publ. in Class. Philol.*, 19, 1963, 89-125.
- I. M. LINFORTH, «Notes on Oedipus at Colonus», *Studies in Honour of G. Norwood*, Toronto, 1952, pp. 68-75.
- I. M. LINFORTH, *Three Scenes in Sophocles' Ajax*, Berkeley, 1954.
- O. MANN, *Poetik der Tragödie*, Bern, 1958.
- G. MARKANTONATOS, «Dramatic Irony in the Electra of Sophocles», *Platon*, 28, 1976, 147-150.
- G. MARKANTONATOS, «On the Main Types of Dramatic Irony as Used in Greek Tragedy», *Platon*, 29, 1977, 79-84.
- G. MARKANTONATOS, «Tragic Irony and the Ajax of Sophocles», *Platon*, 27, 1975, 269-272.
- A. S. MCDEVITT, «Antilabe in Sophoclean Kommoi» *RhM*, 124, 1981, 19-28.
- A. S. MCDEVITT, «Dramatic Imagery in the Parodos of Oedipus Tyrannus», *WS*, 4, 1970, 28-38.
- A. S. MCDEVITT, «The Dramatic Integration of the Chorus in Oedipus Tyrannus», *C & M* 30, 1960, 78-101.
- A. S. MCDEVITT, «The Nightingale and the Olive», *Antidosis. Festschr. W. Kraus zum 70. Geburtstag*, Wien, 1972, pp. 227-237.
- A. S. MCDEVITT, «Shame, Honour and the Hero in Sophocles' Electra» *Antichthon*, 17, 1983, 1-12.
- S. MELCHINGER, *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München, 1974.
- S. MELCHINGER, *Die Welt als Tragödie*, München, 1979.
- E. MIELERT, *Ausdrücke für Wahrheit und Lüge in der attischen Tragödie*, diss. München, 1958.

- J. MOORE, «The Dissemblingspeech of Ajax», *YCIS*, 25, 1977, 47-66.
- G. MÜLLER, «Chor und Handlung bei den griechischen Tragikern», *Sophokles. Wege der Forschung*, vol. 95, Darmstadt, 1967, pp. 212-238.
- G. MÜLLER, «Das zweite Stasimon des König Ödipus», *Hermes*, 95, 1967, 269-291.
- R. D. MURRAY, Jr. «Thought and Structure in Sophoclean Tragedy», *Sophocles. A Collection of Critical Essays* ed. T. Woodward, London, 1966, pp. 23-28.
- H. MUSURILLO, *The Light and Darkness: Studies in the Dramatic Poetry of Sophocles*, Leiden, 1967.
- H. MUSURILLO, «Sunken Imagery in Sophocles' *Oedipus*» *AJPh*, 78, 1957, 36-51.
- M. J. O'BRIEN, *Twentieth Century Interpretations of Oedipus Rex*, New Jersey, 1968.
- J. F. O'CONNOR, *Disease Imagery in Aischylos and Sophokles*, diss., Ohio, 1974, pp. 4-21 e 65-182.
- U. PARLAVANTZA-FRIEDRICH, *Täuschungsszenen in den Tragödien des Sophokles*, Berlin, 1969.
- H. PATZER, «Methodische Grundsätze der Sophokles Interpretation», *Poetica*, 15, 1983, 1-33.
- H. A. POHLSANDER, *Metrical Studies in the Lyrics of Sophocles*, Leiden, 1964.
- W. PÖTSCHER, «Die Oidipus Gestalt» *Eranos*, 71, 1973, 12-44.
- M. O. PULQUÉRIO, «Estudos sobre três tragédias de Sófocles», *Humanitas*, 19-20, 1967-1968, 1-50.
- M. O. PULQUÉRIO, *Problemática da tragédia sofocliana*, Coimbra, 1968.
- K. REINHARDT, *Sophokles*, Frankfurt, 1976⁴.
- O. REVERDIN, B. GRANGE, ed., *Sophocle. Sept exposés suivis de discussions*, Entretiens sur l'Antiquité Classique, t. 29, Genève, 1982.
- D. H. ROBERTS, «Parting Words: Final Lines in Sophocles and Euripides», *CQ*, 37, 1987, 51-64.
- M. H. DA ROCHA PEREIRA, «O herói épico e o herói trágico», *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Letras*, 24, 1985-1986, 97-117.
- F. RODRÍGUEZ-ADRADOS, «Estructura formal e intención poética en el *Edipo Rey*», *Euphrosyne*, 5, 1972, 369-383.
- J. DE ROMILLY, *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris, 1971.
- J. DE ROMILLY, *La tragédie grecque*, Paris, 1970.
- TH. G. ROSENMEYER, «*Ajax*: Tragedy and Time», *The Masks of Tragedy*, Austin, 1963, 155-198.
- TH. ROSENMEYER, «The Wrath of Oedipus», *Phoenix* 6, 1952, 92-112.
- S. SAID, *La faute tragique*, Paris, 1978.
- A. SALMON, «L'ironie tragique dans l'exodos de l'*Électre* de Sophocle», *LEC*, 29, 1961, 241-270.
- E. F. SALMON, «Light-Darkness Imagery in *Oedipus Tyrannus*», *CB*, 36, 1959, 8.
- D. SANSONE, «The Third Stasimon of the *Oedipus Tyrannus*», *CPh*, 70, 1975, 110-117.
- R. SAUER, «Charakter und tragische Schuld». *AGPh*, 46, 1964, 17-59.
- W. SCHADEWALDT, *Monolog und Selbstgespräch*, Berlin, 1966², pp. 55-93.
- W. SCHADEWALDT, «Sophokles, Aias und Antigone», *Neue Wege zur Antike*, 8, 1929, 61-117.
- W. SCHADEWALDT, *Sophokles und das Leid*, Potsdam, 1944.
- E. SCHLESINGER, «Erhaltung im Untergang. Sophokles *Aias* als pathetische Tragödie», *Poetica*, 3, 1970, 359-387.
- E. G. SCHMIDT, «Das Menschenbild bei Aischylos und Sophokles», *Der Mensch als Mass aller Dinge*, Berlin, 1976, 93-135.

- H. W. SCHMIDT, *Das Spätwerk des Sophokles. Eine Strukturanalyse des Oidipus auf Kolonus*, diss. Tübingen, 1961.
- E. SCHWINGE, «Abermal die *Elektra*», *Rh M*, 112, 1969, 1-13.
- R. SEAFORD, «The Destruction of Limits in Sophocles' *Electra*», *CQ*, 35, 1985, 315-323.
- D. SEALE, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, London, 1982.
- CH. SEGAL, «The *Electra* of Sophocles», *TAPhA*, 97, 1966, 473-545.
- CH. SEGAL, *Tragedy and Civilization*, Cambridge, 1981.
- CH. SEGAL, «Visual Symbolism and Visual Effects in Sophocles», *CW*, 74, 1980, 125-142.
- B. SEIDENSTICKER, «Beziehungen Zwischen den beiden Oidipusdramen des Sophokles», *Hermes*, 100, 1972, 255-274.
- P. SGROI, «Edipo a Colono», *Maia*, 14, 1962, 283-298.
- M. SICHERL, «The Tragic Issue in Sophocles' *Ajax*», *YCIS*, 25, 1977, 67-98.
- M. SIMPSON, «Sophocles' *Ajax*: His Madness and Transformation», *Arethusa*, 2, 1969, 88-103.
- M. G. SHIELDS, «Sight and Blindness Imagery in the *Oedipus Coloneus*», *Phoenix*, 15, 1961, 63-73.
- F. SOLMSEN, *Electra and Orestes. Three Recognitions of Greek Tragedy*, Amsterdam, 1967.
- W. B. STANFORD, *Greek Tragedy and the Emotions*, London, 1983.
- W. B. STANFORD, «Light and Darkness in Sophocles' *Ajax*», *GRBS*, 19, 1978, 189-197.
- P. T. STEVENS, «Sophocles' *Electra*, Doom or Triumph?», *G & R*, 25, 1978, 111-120.
- T. C. STINTON, «The Riddle at Colonus», *GRBS*, 17, 1976, 323-328.
- F. STOESSL, «Der *Oidipus in Kolonos* des Sophokles», *Dioniso*, 40, 1966, 5-22.
- T. A. SZLEZAK, «Sophokles' *Elektra* und das Problem des ironischen Dramas», *MH*, 38, 1981, 1-21.
- T. A. SZLEZÁK, «Zweiteilige Dramenstruktur bei Sophokles und Euripides», *Poetica*, 14, 1982, 1-23.
- O. TAPLIN, *Greek Tragedy in Action*, Berkeley, 1978.
- O. TAPLIN, «Lyric Dialogue and Dramatic Construction in Later Sophocles» *Dioniso* 55, 1984-1985, 115-122.
- J. TYLER, «Sophocles' *Ajax* and Sophoclean Plot Construction», *AJPh*, 95, 1974, 24-42.
- W. B. TYRRELL, «The Unity of Sophocles' *Ajax*» *Arethusa*, 18, 1985, 155-185.
- M. van der VALK, «On a Few Points of Attic Comedy and Tragedy», *Studi Classici in onore di Q. Cataudella II*, Catania, 1972, pp. 59-98.
- PH. VELLACOTT, «The Chorus in *Oedipus Tyrannus*», *G & R*, 14, 1967, 109-125.
- PH. VELLACOTT, «The Guilt of Oedipus», *G & R*, 11, 1964, 137-148.
- L. VERSÉNYI, «Oedipus, Tragedy of Self-knowledge», *Arion*, 1, 1962, 20-30.
- A. VÖGLER, *Vergleichende Studien zur sophokleischen und euripideischen Elektra*, Heidelberg, 1967.
- N. O. WALLACE, «Oedipus at Colonus. The Hero in his Collective Context» *QUCC*, 1979, 32, 39-52.
- H. WEINSTOCK, «Die Wiederkehr des Tragischen», *Sophokles. Wege der Forschung*, vol. 95, Darmstadt, 1967, pp. 36-55.
- M. L. WEST, «Tragica II», *BICS*, 25, 1978, 106-122.
- C. WHITMAN, «Das Rätsel Sophokles», *Sophokles. Wege der Forschung* vol. 95, Darmstadt, 1967, pp. 9-35.
- S. WIERSMA, «Women in Sophocles» *Mnemosyne*, 37, 1984, 25-55.
- M. M. WIGODSKY, «The Salvation of Ajax», *Hermes*, 90, 1962, 149-158.

- T. VON WILAMOWITZ-MOELIENDORFF, *Die dramatische Technik des Sophokles*, Frankfurt, 1973.
- U. VON WILAMOWITZ-MOELIENDORFF, «Oedipus auf Kolonos», in: T. von WILAMOWITZ-MOELIENDORFF, *Die dramatische Technik des Sophokles*, pp. 313-376.
- R. P. WINNINGTON-INGRAM, «The *Electra* of Sophocles: Prolegomena to an Interpretation», *PCPhS*, 3, 1954-5, 20-26.
- R. P. WINNINGTON-INGRAM, «A Religious Function of Greek Tragedy», *JHS*, 74, 1954, 16-24.
- R. P. WINNINGTON-INGRAM, «The Second Stasimon of *Oedipus Tyrannus*», *JHS*, 91, 1971, 119-135.
- R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge, 1980.
- TH. M. WOODARD, «*Electra* by Sophocles: the Dialectical Design», *HSPH*, 68, 1964, 163-205 e 70, 1965, 195-233.
- E. F. ZBOROWSKI, «La funzione del Coro nell'Edipo a Colono», *RSC*, 4, 1956, pp. 107.

ESTUDOS VÁRIOS

- S. ACCAME, «La concezione del tempo nell'età omerica e arcaica», *RFIC*, N. S. 39, 1961, 359-394.
- A. ADKINS, *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values*, Oxford, 1960.
- R. D'AVINO, «La visione del colore nella terminologia greca», *Ric. Ling*, 4, 1958, 99-134.
- J. BECHERT, *Die Diathesen von ἰδέειν und ὁρᾶν bei Homer*, diss. München, 1964.
- O. BECKER, *Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken*, Berlin, 1937.
- W. BEIERWALTES, *Lux intelligibilis. Untersuchung zur Lichtmetaphysik der Griechen*, diss. München, 1957.
- H. BLUMENBERG, «Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung», *St. Gen.*, 10, 1957, 432-447.
- H. BOEDER, «Der frühgriechische Wortgebrauch von Logos und Aletheia», *ABG*, 4, 1959, 82-112.
- G. BOEHME, *Zeit und Zahl. Studien zur Zeittheorie bei Platon, Aristoteles, Leibniz und Kant*, Frankfurt, 1974.
- G. DE BOEL, «La syntaxe des verbes 'voir' chez Homère», *Glotta*, 65, 1987, 19-32.
- D. BREMER, «Hinweise zum griechischen Ursprung und zur europäischen Geschichte der Lichtmetaphysik», *ABG*, 17, 1973, 7-35.
- D. BREMER, *Licht und Dunkel in der frühgriechischen Dichtung*, Bonn, 1976 [*Licht und Dunkel*].
- D. BREMER, «Licht als universales Darstellungsmedium», *ABG*, 18, 1974, 185-206.
- L. BRISSON, *Le mythe de Tirésias*, Leiden, 1976.
- R. BULTMANN, «Zur Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum», *Philologus*, 97, 1948, 1-36.
- W. BURKERT, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart, 1977 [Burkert].
- M. G. CIANI, M. G. CIANI, *Φάος e termini affini nella poesia greca*, Firenze, 1974.
- C. J. CLASSEN, «Licht und Dunkel in der frühgriechischen Philosophie», *St. Gen.*, 18, 1965, 97-116.

- G. COLLI, *Φύσις κρύπτεισθαι φιλεῖ. Studi sulla filosofia greca*, Milano, 1948.
- R. G. COLLINGWOOD, *The Idea of Nature*, Oxford, 1945.
- G. COTTON, «Une équation sémantique: mouvement rapide = lueur, éclat», *LEC*, 18, 1950, 436-441.
- E. DEGANI, *ΑΙΩΝ da Omero ad Aristotele*, Padova, 1961.
- K. DEICHGRAEBER, *Der listensinnende Trug des Gottes*, Göttingen, 1952.
- K. DEICHGRABER, *Natura varie ludens. Ein Nachtrag zum griechischen Naturbegriff*, Wiesbaden, 1954.
- W. DEONNA, *Le symbolisme de l'oeil*, Paris, 1965.
- M. DETIENNE, «La notion mythique d'Aletheia», *REG*, 73, 1960, 27-35.
- M. DETIENNE, *Les maîtres de la vérité*, Paris, 1967.
- H. DILLER, «Der griechische Naturbegriff», *Kleine Schriften*, München, 1971, pp. 144-161.
- E. R. DODDS, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, 1973⁸.
- H. DORRIE, *Leid und Erfahrung*, Wiesbaden, 1956.
- H. DUERBECK, *Zur Charakteristik der griechischen Farbenzeichnungen*, Bonn, 1977.
- C. EGGERS LAN, *Las nociones de tiempo y eternidad de Homero a Platon*, Univ. autón. México, 1984.
- A. ESSER, *Das Antlitz der Blindheit in der Antike*, Leiden, 1961.
- H. FAHRENHOLZ, *Farbe, Licht und Dunkelheit im alteren griechischen Epos*, diss., Hamburg, 1958.
- A. J. FESTUGIÈRE, «Le sens philosophique du mot ΑΙΩΝ», *PP*, 4, 1949, 172-189.
- H. FRÄNKEL, «ΕΦΗΜΕΡΟΣ als Kennwort für die menschliche Natur», *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, München, 1968³, pp. 23-39.
- H. FRÄNKEL, «Die Zeitauffassung in der frühgriechischen Literatur», *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, München, 1968³, pp. 1-22.
- K. GAISER, *Platon und die Geschichte*, Stuttgart, 1961.
- D. E. GERBER, «What Time Can Do (Pindar, *Nemean* 1, 46-47)», *TAPhA*, 93, 1962, 30-34.
- L. GRAZ, *Le feu dans l'Iliade et l'Odyssee*, Paris, 1965.
- J. DE LA HARPE, «Le progrès de l'idée du temps dans la philosophie grecque», *Festschr. z. 60. Geburtstag von A. Speiser*, Zürich, 1945, pp. 128-137.
- M. HEIDEGGER, *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen, 1976⁴.
- M. HEIDEGGER, *Platons Lehre von der Wahrheit*, 1975³.
- M. HEIDEGGER, *Vom Wesen der Wahrheit*, Frankfurt, 1976⁶.
- W. A. HEIDEL, «Περὶ φύσεως. A Study of the Conceptions of Nature among the Pre-socratics», *Selected Papers*, London, 1980, pp. 79-133.
- F. HEINIMANN, *Nomos und Physis*, Darmstadt (1945) reimpr. 1987.
- E. HEITSCH, «Erscheinung und Meinung», *Ph. Jhrb.*, 76, 1968, 23-36.
- E. HEITSCH, «Die nicht-philosophische aletheia», *Hermes*, 90, 1962, 24-33.
- E. HEITSCH, «Wahrheit als Erinnerung», *Hermes*, 91, 1963, 36-52.
- J. HEMPEL, «Die Lichtsymbolik im Alten Testament», *St. Gen.*, 13, 1960, 352-368.
- A. HEUBECK, «Erinys in der archaischen Epik», *Glotta*, 64, 1986, 143-164.
- D. HOLWERDA, *Commentatio de uocis quae est ΦΥΣΙΣ ui atque usu praesertim in graecitate Aristotele anteriore*, Groningen, 1955.
- W. JENS, «Das Begreifen der Wahrheit im frühen Griechentum», *St. Gen.*, 40, 1951, 240-246.
- D. A. KOLB, «Time and Timeless in Greek Thought», *Phil. East West*, 24, 1974, 137-143.
- A. M. KOMORNICKA, «Quelques remarques sur la notion d'ἀλήθεια et de ψεῦδος chez Pindare», *Eos*, 60, 1972, 235-253.

- H.-J. KRAUS, «Hören und Sehen in der althebraischen Tradition», *St. Gen.*, 19, 1966, 115-123.
- T. KRISCHER, «Ἔννομος und ἀληθής» *Philologus*, 109, 1965, 161-174.
- C. LACKEIT, *Aion: Zeit und Ewigkeit in Sprache und Religion der Griechen*, diss. Königsgberg, 1916.
- J. P. LEVET, *Le vrai et le faux dans la pensée grecque archaïque Étude de vocabulaire. t. I: Présentation générale. Le vrai et le faux dans les épopées homériques*, Paris, 1976.
- A. O. LOVEJOY, «The Meaning of *Physis* in the Greek Physiologers», *Ph R*, 18, 1909, 369-383.
- W. LUTHER, *Wahrheit Licht und Erkenntnis in der Griechischen Philosophie bis Demokrit*, Bonn, 1966.
- L. MALTEN, *Die Sprache des menschlichen Anlitzes im frühen Griechentum*, Berlin, 1961.
- J. MARÍAS, «Die visuelle Deutung der Welt», *Antaios*, 1, 1959, 144-152.
- J. MATTES, *Der Wahnsinn im griechischen Mythos und in der Dichtung bis zum Drama des fünften Jahrhunderts*, Heidelberg, 1970.
- G. MENSCHING, «Die Lichtsymbolik in der Religionsgeschichte», *St. Gen.*, 10, 1957, 422-432.
- H. J. METTE, «Der grosse Mensch», *Hermes*, 89, 1961, 332-344.
- M. MÜLLER, *Expérience et Histoire*, Louvain, 1959.
- C. MUGLER, *Dictionnaire historique de la terminologie optique des Grecs*, Paris, 1964.
- C. MUGLER, «La lumière et la vision dans la poésie grecque», *REG*, 73, 1960, 40-72.
- M. NILSSON, *Geschichte der griechischen Religion*, München, 1967³.
- H. W. NÖRENBERG, *Das Göttliche und die Natur in der Schrift über die heilige Krankheit*, Bonn, 1968.
- L. PAQUET, *Platon. La médiation du regard*, Leiden, 1973.
- R. PARKER, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford (1983), reimpr. 1985.
- H. PATZER, *Physis. Grundlegung zu einer Geschichte des Wortes*, diss., Marburg, 1945.
- P. PHILIPPSON, «Il concetto greco di tempo nelle parole αἰών, χρόνος, καιρός, ἐνιαυτός», *RSF*, 4, 1949, 81-97.
- M. POHLENZ, «*Nomos* und *Physis*», *Kleine Schriften*, II, Hildesheim, 1965, 341-360.
- A. PRÉVOT, «Verbes grecs relatifs à la vision et noms d'oeil», *RPh* 9, 1935, 133-160 e 233-279.
- J. RATZINGER, «Licht und Erleuchtung. Erwägungen zur Stellung und Entwicklung des Themas in der abendländischen Geistesgeschichte», *St. Gen.*, 13, 1960, 368-378.
- M. I. REBELO GONÇALVES, *Imagens et Símbolos Animais na Poesia Greco-latina*, Lisboa, vol. I, 1983, pp. 75-110.
- G. RUDBERG, «Hellenisches Schauen», *Z ph F*, 13, 1959, 159-186.
- W. SCHADEWALDT, *Der Gott von Delphi und die Humanitätsidee*, Frankfurt, 1975, pp. 7-36.
- W. SCHADEWALDT, «Lebenszeit und Greisenalter im frühen Griechentum», *Die Antike*, 9, 1933, 282-302.
- R. SCHAEFFLER, *Einführung in die Geschichtsphilosophie*, Darmstadt, 1973.
- R. SCHAEFFLER, *Die Struktur der Geschichtszeit*, Frankfurt, 1963.
- R. SCHAERER, *Alétheia. Héritage antique et vérité d'aujourd'hui in: Actes du XII^e Congrès des sociétés de philosophie de langue française*, Louvain, 1964.
- E. SCHROEDINGER, *Nature and the Greeks*, Cambridge, 1954.
- B. SIMON, *Mind and Madness in Ancient Greece*, London, 1978.
- B. SNELL, *Die Entdeckung des Geistes*, Göttingen, 1975⁴.
- B. SNELL, *Griechische Metrik*, Göttingen, 1982⁴.
- B. SNELL, *Der Weg zum Denken und zur Wahrheit*, Göttingen, 1978.

- W. B. STANFORD, *Greek Metaphor*, London, (1936) reimp. 1972.
- C. G. STARR, «Ideas of Truth in Early Greece», *PP*, 23, 1968, 348-359.
- M. STEFFENS, *Die Entwicklung des Zeitbegriffes in vorphilosophischem und philosophischem Denken der Griechen bis Platon*, Berlin, 1911.
- D. TARRANT, «Greek Metaphors of Light», *CQ*, 10, 1960, 181-187.
- M. TREU, «Griechische Ewigkeitswörter», *Glotta*, 43, 1965, 1-24.
- M. TREU, *Von Homer zur Lyrik. Wandlungen des griechischen Weltbildes im Spiegel der Sprache*, München, 1968².
- M. TREU, «Licht und Leuchtendes in der archaischen griechischen Poesie», *St. Gen.*, 18, 1965, 83-97.
- W. J. VERDENIUS, «Empedocles' Doctrine of Sight», *Studia Vollgraff*, Amsterdam, 1948, 1948, 155-164.
- P. VIDAL-NAQUET, «Temps des dieux et temps des hommes» *RHR*, 157, 1960, 55-80.
- J. WAERN, «Zur Synaesthesia in griechischer Dichtung», *Eranos*, 50, 1952, 14-22.
- F. WIPLINGER, *Physis und Logos. Zum Körperphänomen in seiner Bedeutung für den Ursprung der Metaphysik bei Aristoteles*, München, 1971.
- F. WIPLINGER, *Wahrheit und Geschichtlichkeit*, München, 1961.
- B. WISNIEWSKI, «La conception de la *physis* chez les philosophes de la nature», *GIF* 13, 1960, 225-230.

ÍNDICE

AUTORES ANTIGOS

- Alceu**
Fr. Lobel-Page: 326: 52 n. 6.
- Alcméon**
Fr. Diels-Kranz: 2B: 40, n. 44.
4B: 52 n. 5; 65 n. 27.
- Anaxágoras**
Fr. Diels-Kranz: 21B: 60 n. 22.
- Anaximandro**
Fr. Diels-Kranz: 1B: 99 n. 92;
147 n. 73.
2B: 99.
3B: 99.
- Antifonte**
3: 121 n. 34.
- Antigo Testamento**
Ex. 3.6: 58 n. 16.
19.21: 58 n. 16.
Ge. 49.22: 142 n. 66.
Ps. 128.3: 142 n. 66.
- Apolodoro**
3.6.7: 58 n. 16; 77 n. 49.
- Aristófanes**
Eq. 1312: 116, n. 24.
Ra. : 126, n. 43.
Th. 138: 124, n. 38.
224: 116, n. 24.
253: 124, n. 38.
- Aristófanes de Bizâncio**
115 n. 24.
- Aristóteles**
Cael. 1.9.279 a. 22-30; 31 n. 31.
- Arquíloco**
Frg. West: 56: 52 n. 6.
56 a: 52 n. 6.
122: 39.
128, 4-7; n. 36.
- Calímaco**
Lav. Pall. 75 sqq.: 58 n. 16.
Frg. Pfeiffer: 51: 130 n. 50.
- Corpus Hippocraticum** 52 n. 5. *Vide*
Hipócrates.
- Demóstenes**
24.103; 145 n. 69.
- Empédocles**
Frg. Diels-Kranz 17B:67 n. 32.
84B:20 n. 6.
- Ésquilo** 8; 40 *ter*; 52 n. 6; 58 n. 15;
60 n. 22; 117; 149 n. 77.
A. 105 sqq.: 90 n. 79.
107: 90 n. 79.
434-436: 181.
461-466: 40 n. 46.
598: 66 n. 30.
1345: 191.
1435-1436: 169 n. 19.
1525: 142 n. 66.
Ch. 282; 193.
1 sqq.: 185 n. 42.
205: 181.
306-308: 112.
406: 115 n. 24.
523 sqq.: 170 n. 21.

- 577-578: 165 n. 15.
 727: 185 n. 42.
 794-796: 159 n. 13.
 812 sqq.: 185 n. 42.
 886: 191 n. 54.
 965: 40 n. 46.
 1021 sqq.: 112 n. 13.
- Eu.* 114 n. 24.
 72: 116 n. 25.
 321-322: 116 n. 25.
 333 sqq.: 116 n. 25.
 372 sq.: 115 n. 24.
 382-383: 116 n. 24.
 416: 116 n. 25; 117 n. 27.
 417: 115 n. 24.
 661: 142 n. 66.
 666: 142 n. 66.
 745: 116 n. 25.
 791-792: 116 n. 25.
 821-822: 116 n. 25.
 844: 116 n. 25; 177 n. 27.
 900: 114 n. 24.
 916: 114 n. 24.
 926: 114 n. 24.
 961: 116 n. 24.
 992-993: 115 n. 24.
 1027: 115 n. 24.
 1034: 115 n. 24; 116 n. 25.
 1040-1041: 115 n. 24.
 1041: 116 n. 24.
 1045: 118 n. 29.
- Pers.* 698: 81 n. 58.
Pr. 516: 116 n. 24.
 576: 112 n. 13.
 585: 112 n. 13.
 622: 112 n. 13.
 784: 112 n. 13.
- Supp.* 139: 118 n. 29.
 732-733: 40 n. 46.
- Th.* 70: 115 n. 24.
 655: 115 n. 24.
 689-691: 112 n. 13
 954: 115 n. 24.
- Frg. Radt: 192.5: 118, n. 29.
- Ésquines
 1.28: 145 n. 69.
- Estobeu
 33 n. 32 *ter*
 37 n. 40.
- Eurípides
 60 n. 22; 90 n. 78; 113 n. 21;
 142 n. 66; 194.
Ba. 1267: 20 n. 6.
El. 189 *bis.*
 29: 173 n. 26.
 54 sqq.: 179 n. 36.
 585 sqq.: 180 n. 37.
 1067: 173 n. 26.
Hec. 1 sqq.: 117 n. 27.
Hel. 1400: 169 n. 18.
HF. 149 n. 77.
 613: 126 n. 43.
 1089-1090: 20 n. 6.
Ion. 943-946: 61 n. 25.
 1512-1515: 90 n. 78.
IT. 902-908: 190
 1024 sqq.: 61 *bis.*
Or. 38; 114 n. 24.
 408-409: 116 n. 24.
- Flégon
Mir. 4: 77 n. 49.
- Heraclito
 28 n. 22; 55 n. 8.
 Frg. Diels-Kranz: 26B: 87 n. 70.
 93B: 74 n. 41.
 94B: 116 n. 24; 117 n. 26.
- Heródoto
 74 n. 41.
 1.108: 169 n. 20.
 1.182: 169 n. 18.
 8. 55: 126 n. 44.
 9.93-94: 58 n. 16.
 9.94. 20-21: 59 n. 19.
- Hesíodo
 111 n. 7; 213 n. 74.
Op. 220-229: 147 n. 75.
 256 sqq.: 147 n. 75.
 588 sqq.: 124.
Th. 185: 114 n. 22; 115.
 187: 115 n. 24.
 211 sqq.: 116.
 224-232: 90 n. 78.

233: 61 n. 24.
236: 61 n. 24.
748-757: 155 n. 84.
901-902: 147 n. 75.
Frg. Merkelbach-West: 275; 77 n. 49.

Hesíquio

103 n. 98.

Higino

Fab. 75; 77 n. 49.

Hinos Homéricos

h. Cer. 6-8: 124 n. 38.

19: 124 n. 38.

480 sqq.: 126 n. 43.

Hipócrates

Morb. Sacr. 1.10-18: 21 n. 7.

Nat. Hom. 2.16-20: 52 n. 5.

Prog. 2. 1 sqq.: 51 n. 3.

Homero

56 n. 11; 60 n. 24.

Il. 1.36: 58 n. 15.

1.234-239: 170 n. 22.

2.22: 59 n. 17.

2.101-108: 170 n. 22.

2.484 sqq.: 61 n. 24.

2.594: 58 n. 16.

3.177-242: 24 n. 15.

3.225 sqq.: 24 n. 15.

3.276 sqq.: 43 n. 53.

3.276-280: 138 n. 59.

3.277: 118 n. 29.

4.192: 59 n. 17.

4.461: 117 n. 27.

4.503: 117 n. 27.

4.526: 117 n. 27.

5.310: 20 n. 6.

5.659: 20 n. 6.

5.685: 31 n. 31.

6.11: 117 n. 27.

6.152-205: 44 n. 56.

8.15: 155 n. 84.

9.502: 90 n. 78.

9.571: 116 n. 25.

11.62-66: 180 n. 37.

13.575: 20 n. 6.

13.580: 117 n. 27.

16.453: 31 n. 31.

17.502-503: 20 n. 6.

19.87: 116 n. 25.

19.88: 115 n. 24.

19.408 sqq.: 117 n. 26.

19.418: 116 n. 24.

20.131: 58 n. 16.

21.412: 116 n. 24.

22.26 sqq.: 180 n. 37.

22.466: 117 n. 27.

23.361: 61 n. 24.

Od. 1-4: 188 n. 48.

1.30: 188 n. 48.

1.336: 59 n. 17.

2.135: 116 n. 24.

2.341: 59 n. 17.

3.307: 188 n. 48.

3.309-310: 188 n. 48.

4.43: 59 n. 17.

4.691: 59 n. 17.

5.152: 31 n. 31.

5.160: 31 n. 31.

5.488-493: 181.

6.119: 107.

7.244: 31 n. 31.

8.43: 59 n. 17.

8.47: 59 n. 17.

8.64: 58 n. 16.

8.237: 135 n. 55.

8.264: 59 n. 17.

8.270-271: 42 n. 53.

8.472: 59 n. 17.

9.523: 31 n. 31; 32 n. 31.

10.490-495: 58 n. 16.

10.494-495: 77 n. 49.

11: 188 n. 48.

11. 90 sqq.: 58 n. 16.

11.144: 58 n. 15.

11.151: 58 n. 15.

15.233-234: 115 n. 24.

16.23: 184 n. 41.

17.41: 184 n. 41.

18.204: 31 n. 31.

19.518: 125 n. 41.

19.518-520: 125 n. 40.

Íbico

Frg. Page: 6.5-7: 180 n. 37.

- Juvenal
7.208: 24 n. 38.
- Luciano
74 n. 41.
- Ovídio
Met. 3.316-338: 77 n. 49.
4.452: 116 n. 25.
- Parménides
Frg. Diels-Kranz: 4B. 1: 67 n. 32.
- Pausânias
1.15.3: 149 n. 77.
2.2.8: 113 n. 21.
2.11.4: 115 n. 24.
- Píndaro
32 n. 31; 33 n. 32; 111 n. 8;
n. 10; 112 n. 12.
I. 4.19: 111 n. 10.
4.32: 111 n. 7.
5.22-23: 111 n. 9.
7.16-19: 85 n. 65.
7.18: 85 n. 65.
8.14-15: 111 n. 9.
8.15: 111.
N. 1.11-12: 85 n. 65.
2.7: 111 n. 9.
3.64: 111.
3.70: 111.
5.40: 91 n. 79.
6.20: 85 n. 65.
6.23-24: 158 n. 7.
6.37: 206 n. 65.
O. 1: 56 n. 11.
2.17: 32 n. 32.
4.10: 85 n. 65.
6.23: 111 n. 10.
6.72-73: 111 n. 9.
7.45-47: 85 n. 65; 111 n. 9.
10.53-55: 85 n. 65.
12: 90 n. 78.
12.1-2: 90 n. 78.
P. 4.53: 56 n. 11.
6. 8: 56 n. 11.
8.95: 21.
8.95-96: 119 n. 30.
Pae. 9.2: 20 n. 6.
Frg. Snell-Maehler: 108a: 111 n. 7.
137: 126 n. 43.
- Platão 7; 53 n. 6.
R. 6.508: 20 n. 6.
Ti. 31 n. 31.
45b: 20 n. 6.
- Plínio-o-Antigo
35.69: 130 n. 50.
- Políbio
61 n. 24.
- Pseudo-Hesíodo
188 n. 48.
- Simónides
Frg. Page: 16:17.
74: 111 n. 7.
- Sófocles 8 sq. *et passim.*
Aj. 15-46; 66 n. 29; 75 n. 45; 98
n. 91; 101 sqq. 113 n. 19;
159; 162 n. 8; 195 sqq.
Prólogo: 18 sqq. *et passim.*
Párodo: 23 sqq..
Estásimo I: 30 sqq..
Episódio II: 30 sqq. *et passim.*
Estásimo II: 32 sqq..
5: 18.
8: 18.
15: 18.
29-30: 19 *bis.*
41: 19.
47: 19; 25 n. 18.
51-52: 19.
52: 19 n. 5; 20 n. 5 *bis.*
59: 21.
60: 21.
66: 18; 21; 23.
67: 21; 22.
69-70: 20.
85: 20; 24.
121: 21.
121-126: 150.
123: 112 *bis.*
124: 21; 22.
125: 22.
125-126: 21; 119.
131-132: 19; 22; 74 n. 42.
132-133: 45.
141: 22.
142-143: 23.

153: 23.
 170: 24.
 180-181: 24.
 185: 21.
 186: 24.
 191: 24.
 198: 23.
 198-199: 24.
 205-207: 25.
 209: 25.
 215-217: 25.
 217: 25 n. 18.
 228-229: 23; 25.
 229: 23 n. 12.
 275: 112 n. 16.
 338: 64 n. 27.
 343: 26.
 361: 26.
 364-365: 27 n. 21.
 371: 34 n. 37; 42.
 391: 26.
 394: 43 n. 54.
 394-395: 27; 37; 41.
 394-397: 27; 28 n. 23.
 395-396: 184 n. 41.
 396: 27; 72 n. 38.
 398-400: 28 *bis*.
 412 sqq.: 104 n. 101.
 430: 26 n. 20.
 430-431: 43 n. 55.
 430-480: 29.
 462: 29.
 462-464: 26.
 463-465: 29.
 464: 26.
 472: 29.
 479: 41.
 479-480: 29 *bis*.
 514: 29 n. 25.
 599: 23 n. 12 *bis*.
 604-605: 30 n. 29.
 607-610: 43 n. 55.
 613-615: 30.
 628 sqq.: 125 n. 40.
 636-640: 30; 31.
 644: 31.
 644-645: 31; 38.
 646: 33 n. 32; 37 n. 40 *bis*
et passim.
 646-648; 32; 37 n. 40.
 646-692: 30 n. 26; 32 sqq.;
 43; 45; 113 n. 17.
 647: 37 n. 40; 38.
 648: 38; 40.
 648-649: 36; 39; 41.
 650-683: 36.
 652-653: 41.
 652-654: 41 n. 47.
 655-656: 41 n. 48.
 657: 113 n. 18.
 659: 41.
 660: 41; 113; 117 n. 27.
 667: 41 *bis*.
 668: 41.
 670: 34; 42.
 670-675: 39.
 672: 38; 39.
 673: 33 n. 32.
 677: 42.
 684-692: 36.
 692: 113.
 701: 33 n. 32 *ter*.
 708-709: 34.
 714: 32 n. 32; 33 n. 32 *ter*.
 714-716: 32.
 714-718: 34.
 717: 32.
 756: 112.
 756-757: 44.
 778-779: 45.
 807: 33 *bis*.
 815-865: 42; 43.
 827-830: 43.
 835-837: 118.
 837: 116 n. 24.
 839-842: 42.
 846 sqq.: 42.
 854-860: 43 n. 54.
 856: 43 n. 54.
 859: 43 n. 54.
 859-860: 43.
 864-865: 43.
 865: 43 n. 54.
 925-926: 34.

- 944-945: 113.
 1042: 28 n. 25.
 1203: 24 n. 16.
 1211: 24 n. 16.
 1257: 21 n. 8.
 1338-1341: 45.
 1418-1420: 45.
- Ant.* 8; 63; 66 n. 29; 136 n. 57; 197.
 Párodo: 24 n. 17; 179 n. 36.
 Estásimo II: 86.
 Episódio V: 87.
 367: 29 n. 25.
 446: 81 n. 58.
 454-455: 151; 165.
 454-457: 87.
 582: 32 n. 31.
 604-605: 86.
 604-606: 87 n. 70.
 606-607: 87 n. 71.
 607: 87 n. 71.
 608-610: 87 n. 70.
 609-610: 86 *bis*.
 611-613: 87.
 773: 113 n. 18; 163.
 788-790: 28 n. 25.
 876-877: 163 n. 10.
 891 *sqq.*: 113 n. 17.
 922-923: 29 n. 25.
 938: 113 n. 21.
 988-990: 63.
 1000 *sqq.*: 64.
 1014: 63.
 1075: 116 n. 24.
 1115-1125: 126 n. 43.
 1176: 29 n. 25.
- El.* 66 n. 29; 157-194; 197.
 Prólogo: 175; 179 *sqq.*: 189.
 Párodo: 159; 162-163; 175 n. 29.
 Estásimo I: 172; 186.
 Episódio II: 172.
 Episódio III: 175.
 Estásimo III: 182; 185-186; 190.
 Êxodo: 187 *sqq.*; 192 n. 55.
 22: 160; 171; 179.
 25 *sqq.*: 180, n. 37.
 31: 171; 179.
 32-34: 175 n. 29.
 37: 175 n. 29; 180.
 39: 171.
 56-58: 180.
 59: 180.
 65-66; 190.
 66-67: 180, n. 37.
 75: 171; 179.
 77: 159.
 80-81: 182 n. 40.
 82-85: 182 n. 40.
 86-88: 161.
 95: 161.
 100-102: 161.
 101: 161.
 107: 125 n. 40.
 108: 161.
 110 *sqq.*: 161.
 110-118: 179.
 110-120: 159.
 111: 115 n. 24.
 112: 116 n. 24.
 116: 161.
 121-122: 173 n. 26.
 124: 175 n. 29.
 124-125: 173 n. 26.
 132: 161.
 135: 112.
 140: 175 n. 28.
 141: 162.
 146: 162.
 147-149: 182.
 148: 125 n. 40.
 164: 163 *bis*.
 164-165: 163 n. 10.
 165: 163.
 175: 118 n. 29.
 179: 33 n. 32; 162.
 185-186: 163.
 187: 163 *bis*.
 189: 163 n. 10.
 190: 173 n. 26.
 190-192: 157.
 191: 163 n. 10.
 192: 163; 164.
 197: 173 n. 26; 175 n. 29.
 201-208: 164.
 203: 162.

207-208: 162.
 208: 160.
 230: 163 n. 10.
 232: 163 n. 10.
 256: 160.
 257-306: 162.
 261-262: 166.
 273: 168 n. 17 *bis*.
 273-274: 166.
 279: 175 n. 29.
 280-281: 173 n. 26.
 291 sqq.: 173 n. 26.
 296-297: 167.
 300: 27 n. 21.
 301: 27 n. 21.
 303-304: 164 n. 11; 167.
 303-306: 179.
 322: 167.
 325-326: 166.
 341-342: 167; 171; 191.
 342: 162; 164.
 347-348: 168.
 348: 166.
 355-356: 161.
 357: 166.
 357-358: 168; 172 n. 24.
 363-368: 165-166.
 365-367: 191.
 365-369: 167.
 368: 164.
 378-382: 173 n. 26.
 380-381: 168.
 410: 168.
 412: 168.
 413: 168.
 417: 169 n. 18.
 418: 169.
 422: 170.
 436 sqq.: 171.
 445: 173 n. 26.
 453 sqq.: 171.
 453-454: 171.
 453-456: 167.
 455-456: 171.
 456: 171.
 476: 173.
 489: 173 n. 25.
 489-490: 186.
 490-491: 173; 177.
 502: 187.
 502-503: 173.
 504-515: 188.
 530-533: 174.
 561-562: 173.
 573 sqq.: 174.
 589-590: 164; 174.
 597-598: 166.
 601-602: 164, 167.
 603: 164.
 603-604: 167.
 608-609: 166; 174; 192.
 610-611: 174-175 n. 28 *ter*.
 612: 175 n. 28 *bis*.
 638: 171.
 644: 187.
 647: 171.
 650-654: 171.
 674: 176.
 766-768: 184.
 770: 171.
 774: 181 n. 38.
 776: 167.
 780-782: 165 n. 14; 176 n. 30.
 783: 176.
 785-786: 165; 176.
 808: 176.
 823-826: 177.
 823-870: 177.
 837-848: 177 n. 32.
 838: 177.
 846-848: 177.
 865: 175 n. 29.
 892-919: 178.
 904: 189 n. 38.
 923: 178.
 925: 178.
 950: 178.
 958-959: 29 n. 25; 178.
 959-966: 178.
 970-972: 178.
 972: 178.
 973-974: 178.
 975: 178.
 977: 178.

- 986-988: 164 n. 11.
 986-989: 179.
 1009-1010: 178 n. 34.
 1024: 32 n. 31.
 1033: 179 n. 35; 191.
 1058 sqq.: 165.
 1059: 167.
 1075-1077: 182.
 1076 sq.: 125 n. 40.
 1080-1081: 173 n. 25.
 1085: 32 n. 31.
 1095-1096: 165 n. 13.
 1097: 165 n. 13.
 1109: 181 *bis*.
 1130: 181.
 1131-1134: 181.
 1132-1133: 164; 167.
 1147: 164; 167.
 1149: 182.
 1152: 181 n. 39.
 1154: 164; 173 n. 26; 181.
 1155: 181.
 1159: 181.
 1162-1164: 181.
 1163-1164: 164 n. 11.
 1183: 163.
 1194: 164.
 1224: 183 n. 41.
 1225: 183 n. 41.
 1228: 171.
 1228-1229: 183.
 1232-1287: 190.
 1260: 183.
 1260-1261: 190.
 1266: 175 n. 29.
 1274: 183; 190.
 1285: 183; 190.
 1311: 166.
 1316-1317: 183.
 1320-1321: 164 n. 11.
 1354: 183 n. 41.
 1354-1356: 184.
 1356: 164 n. 11.
 1361: 183.
 1384-1390: 185 n. 42.
 1384-1397: 185.
 1391-1392: 185.
 1393: 185.
 1396: 186.
 1397: 185 n. 43.
 1410-1411: 184.
 1411-1412: 191.
 1415: 191.
 1418: 191 n. 54.
 1419-1421: 185; 193.
 1425: 175 n. 29 *bis*.
 1426: 168 n. 17.
 1466-1468: 186.
 1477-1478: 185 n. 44.
 1483-1484: 168 n. 17 *bis*.
 1498: 168 n. 17; 188.
 1499: 188.
 1508-1510: 187 sqq.
OC 49-50; 63; 66 n. 29; 107-156;
 196-197.
 Prólogo: 109; 112; 125; 128.
 Estásimo I: 109 n. 4; 124 sqq.;
 134; 153.
 Episódio III: 142 sqq.
 Estásimo IV: 149 n. 77.
 1: 107.
 2: 110 n. 5.
 3: 109.
 7-8: 113.
 14-15: 108.
 15: 114; 122 n. 36.
 16: 110 n. 5; 113 n. 18.
 16-18: 124.
 19: 110.
 19-20: 109.
 20: 108.
 24: 110 n. 5.
 26: 110 n. 5.
 36: 110.
 37: 108; 110 n. 5; 113 n. 18.
 38: 110 n. 5.
 39: 108 *bis*; 113 n. 18; 114.
 40-42: 49.
 45: 109.
 46: 109; 114.
 50: 109.
 52: 110 n. 5.
 54: 110 n. 5; 113 n. 18.
 56: 110 n. 5.

64: 110 n. 5.
 73: 118.
 74: 118.
 75: 118 sqq..
 84: 110.
 85: 110.
 90: 110 *bis*.
 91: 110.
 91-93: 123.
 92: 129; 148.
 92-93: 110; 118; 119; 129.
 93: 155 n. 24; 129.
 96-98: 111.
 106: 114; 117; 128; 147-148.
 110: 118.
 123-124: 111; 120.
 124-125: 119.
 126: 113 n. 18.
 130-131: 120.
 138: 120 n. 31.
 138-139: 120.
 141: 120 n. 32.
 142: 120.
 143: 120.
 150-152: 120.
 161: 120.
 165: 120.
 185: 120.
 203 sqq.: 120.
 204-206: 129.
 208: 120.
 212: 120; 123; 130; 141.
 239-240: 121; 130.
 241: 120; 150.
 246: 146 n. 73.
 258-291: 130.
 260: 121.
 270: 142.
 270-271: 121.
 273: 112 n. 16.
 275: 120; 150.
 279-280: 121; 130.
 282-283: 130.
 284: 120.
 285-286: 130 n. 50.
 292-295: 150.
 294-295: 150.
 315-317: 114 n. 23.
 316-321: 122 n. 36.
 335: 132.
 337-338: 131 n. 52.
 347 sqq.: 137.
 352: 165 n. 13.
 367-373: 132.
 369: 141.
 372: 134.
 393: 122; 156.
 407: 123; 132.
 408: 122.
 411: 122; 132; 139.
 422: 134.
 427: 133.
 445: 131 n. 52.
 445-449; 132; 133.
 446: 165 n. 13.
 448-449: 131.
 458: 116 n. 24.
 458-460: 133.
 466 sqq.: 150.
 486 sqq.: 127.
 487: 120.
 503: 110 n. 5.
 522: 130.
 556: 150.
 567-568: 17; 150.
 569: 150.
 576-578: 152.
 609 sqq.: 16.
 609-615: 152.
 621: 152 *bis*.
 622: 152.
 631-641: 151.
 633: 127; 151 n. 80.
 644; 110 n. 5.
 653: 151.
 655: 151.
 664 sq.: 175 n. 29.
 669: 125.
 673: 125 n. 41.
 698: 153.
 707-719: 127.
 711: 127.
 720-721: 135.
 721: 135 *ter*.

- 724-725: 135 *bis*.
 725: 134.
 728-739: 135.
 740-752: 135.
 747 *sqq.*: 137.
 754: 136.
 755: 136.
 755-757: 135; 136; 152.
 757: 136 *ter*.
 759-760: 135.
 771: 143.
 783: 136.
 824-825: 150.
 841-843: 150.
 848: 142.
 848-849: 137.
 852: 16.
 855: 139.
 865: 138.
 868: 139.
 877-879: 150.
 881: 150.
 883: 150; 151.
 884-886: 150.
 897-901: 151.
 919-920: 149 n. 77.
 920: 152.
 922: 151.
 937-938: 141 n. 64.
 952: 140.
 954-955: 140.
 964: 130.
 964-965: 141.
 974: 141.
 977: 130.
 987: 130.
 1006-1007: 151.
 1020: 110 n. 5.
 1058: 110 n. 5.
 1079-1095: 151.
 1108: 142; 169 n. 20.
 1112-1113: 142.
 1143-1146: 151.
 1157: 143.
 1179-1180: 151 n. 80.
 1189-1191: 143; 146.
 1194: 143 n. 67.
 1224-1225: 146 n. 73.
 1248: 24 n. 16.
 1249: 114 n. 23; 122 n. 36.
 1250-1253: 145 n. 70.
 1299: 129; 133; 146.
 1323-1324; 146 n. 72.
 1342-1343: 145.
 1365-1367: 146; 165 n. 13.
 1369: 146.
 1370: 147.
 1375: 147.
 1377-1379: 146.
 1378: 147; 175 n. 29.
 1382: 147.
 1384: 147.
 1387-1388: 145.
 1389: 147.
 1390: 147 n. 76.
 1391: 147.
 1434: 133; 146.
 1438: 147.
 1453-1455: 16.
 1508: 154.
 1516-1517: 155.
 1518: 155.
 1520: 110 n. 5.
 1520-1521: 155.
 1523: 110 n. 5.
 1526: 156.
 1528-1529: 153.
 1531: 153.
 1540: 110 n. 5.
 1542-1543: 155.
 1546: 155.
 1549: 155.
 1552: 155.
 1558: 24 n. 16.
 1579: 81 n. 58.
 1641: 110 n. 5.
 1650: 155.
 1650-1652: 153.
 1654-1655: 148; 153; 155.
 1683-1684: 154 n. 83.
 1648: 117 n. 27.
 1726: 127; 151 n. 80.
 1736: 32 n. 31.
 1761: 110 n. 5.

OT 9; 49-106; 121; 127 n. 47.
 128 n. 48; 159; 196; 197.
 Prólogo: 50 sqq.; 55 *bis*; 57; 83.
 Párodos: 55 sqq.; 71 n. 37; 78
 n. 51.
 Episódio I: 78 sqq.; 83; 104;
 106.
 Estásimo I: 71 n. 37; 77 sq.; 83.
 Episódio II: 83.
 Estásio II: 83 sqq.
 Estásimo III: 91.
 Episódio IV: 82.
 Estásimo IV: 82 *bis*; 196.
 1: 107.
 14: 51 n. 2.
 22 sqq.: 51.
 22-27: 65.
 22-29: 52 n. 6.
 28: 51.
 39: 53 n. 6.
 46: 53 n. 6.
 51: 53 n. 6.
 68: 51.
 96: 53.
 130-131: 54.
 132: 54 *bis*; 57; 72.
 132-146: 54.
 135: 54.
 145-146: 54.
 146: 54; 58.
 150: 51.
 151: 56 n. 11.
 158: 56.
 162-167: 55.
 163: 55.
 166: 56.
 176: 56.
 186: 56.
 187-188: 56.
 192: 56 *bis*.
 200-201: 56.
 200-202: 56.
 203-205: 56.
 206-207: 56.
 214: 56.
 224-226: 57 n. 14.
 227-229: 57 n. 14.

230-232: 57 n. 14.
 231-233: 57.
 233-245: 57 n. 14.
 243-252: 57 n. 14.
 244-251: 57 n. 14.
 246-248: 57 n. 14.
 247: 57.
 249-251: 57 n. 14.
 252-258: 57 n. 14.
 258-268: 57 n. 14.
 269-275: 57 n. 14.
 284: 58; 63.
 284-285: 58.
 284-286: 58; 63; 76.
 297-299: 63.
 298: 59.
 299: 59; 60 n. 22; 63; 64.
 300-301: 64.
 300-302: 76.
 300-303: 63.
 301: 64.
 302: 70 *bis*.
 303: 64.
 307: 64 n. 27.
 317-318: 66.
 324: 67.
 328: 66 n. 30.
 328-329: 66 *bis*.
 329: 66 n. 30.
 338: 67.
 341: 66.
 348: 67; 70.
 356: 60; 62; 63; 66.
 366-369: 62.
 367: 169 n. 18.
 369: 60 n. 23; 62.
 371: 67; 71.
 372-373: 67.
 374: 67; 71.
 374-375: 67.
 375: 67.
 385: 27 n. 21.
 388-389: 67.
 395-396: 68.
 413: 68; 71.
 413-415: 73 n. 39.
 414: 72.

417-418: 115 n. 24.
 419: 72; 79.
 420-423: 53 n. 6.
 421-423: 53 n. 6.
 434: 73.
 435 sqq.: 73.
 435-436: 73.
 435-439: 68.
 437: 73.
 438: 23 n. 11; 74; 100.
 440-441: 75.
 447-462: 75 n. 46.
 453: 72.
 453-460: 76.
 454: 68; 72; 76 *bis*.
 455: 76 n. 48.
 457: 72.
 474-475: 78 *bis*.
 505: 79.
 507: 78.
 525: 78 *bis*; 80.
 528-529: 79.
 534: 80.
 560: 80.
 613-614: 16.
 627: 82 n. 59.
 694-696: 53 n. 6.
 695: 53 n. 6.
 710: 81 *bis*.
 716: 80; 138 n. 57.
 720-722: 85.
 724-725: 81.
 747: 81.
 754: 81.
 791-793: 82.
 815: 82.
 816: 82.
 822: 82 n. 59; 130.
 822-823: 82.
 823: 82.
 832: 82.
 832-833: 82.
 848: 78 n. 53; 82.
 851 sqq.: 82.
 852-853: 82.
 859: 83 n. 60.
 868: 86.
 872: 84 n. 62; 86 *bis*.
 885-886: 85.
 895-896: 85.
 902: 86.
 904-905: 86 n. 66.
 910: 86.
 921: 88.
 953: 88.
 977: 88 n. 75.
 977 sqq.: 89; 90 n. 78.
 978: 88.
 986: 88.
 1000: 120 n. 33.
 1007: 89.
 1015: 175 n. 29.
 1019: 89.
 1058-1059: 89.
 1068: 89 n. 27.
 1071: 93.
 1080: 90 *bis*.
 1082: 90.
 1084: 90; 91.
 1141: 92.
 1170: 93.
 1176: 93.
 1178-1181: 102.
 1180-1181: 93.
 1182: 93.
 1183: 95.
 1184: 94 *bis*.
 1185: 169 n. 18.
 1186: 95.
 1187: 95.
 1189-1192: 95.
 1193: 91; 95.
 1193-1194: 74 n. 43.
 1207-1209: 53 n. 6.
 1208-1210: 53 n. 6.
 1212: 99.
 1213: 16; 99; 118 n. 29.
 1213-1215: 99.
 1214-1215: 99.
 1224: 100.
 1229: 100 *bis*.
 1249-1250: 100.
 1255: 94 n. 88.
 1256-1257: 100.

- 1271-1274: 102 n. 96.
 1287-1289: 102.
 1297-1366: 104.
 1313-1314: 103; 117.
 1314: 103; 104.
 1326: 103; 117.
 1330: 104.
 1331: 101.
 1371-1374: 94 n. 88; 101.
 1381-1383: 101.
 1391-1409: 105.
 1392: 105.
 1397: 102 n. 95; 105.
 1404-1405: 105.
 1405: 105; 106.
 1406: 105.
 1411-1412: 106.
 1421: 102 n. 95.
 1425-1426: 106.
 1426-1431: 136 n. 57.
 1436-1437: 106.
 1441: 106 n. 105.
 1451-1454: 106.
 1455-1458: 106 n. 105.
 1458: 106.
 1524-1530: 53 n. 6.
 1527: 53 n. 6.
Ph. 9; 64 n. 27; 66 n. 29; 138;
 158 sqq.
 1-2: 113 n. 18.
 219 sqq.: 158.
 530: 183 n. 41.
 755: 64 n. 27.
 900: 64 n. 27.
 946-947: 119 n. 30.
 1193-1195: 112.
 1310-1311: 146 n. 73.
 1348: 32 n. 31.
Tamyris 101 n. 94.
Tereus 125 n. 40.
Theseus 149 n. 77.

Truch. 9; 66 n. 29; 100 n. 93.
 Párodo: 161 n. 5.
 2: 32 n. 31.
 34: 32 n. 31.
 284: 76 n. 48.
 453: 60 n. 22.
 453 sqq.: 61 n. 25.
 474: 60 n. 22; 61 n. 25.
 963: 125 n. 40.
 1075: 76 n. 48.
 1141: 138 n. 58.
 1157: 112 n. 16.
 1202: 115 n. 24.
Frgs. Radt: 13; 119 n. 30.
 301: 16.
 730 d: 149 n. 77.
 809: 90 n. 78.
 837: 126 n. 43.
 945: 119 n. 30.
 954: 85.

 Sólon
 Frg. West: 4: 52 n. 4.
 4. 14-16: 15.

 Teógnis
 667 sqq.: 52 n. 6.

 Tirteu
 Frg. West: 12. 43-44: 111 n. 7.

 Vergílio
 Aen. 4. 607: 43 n. 53.
 7.331: 116 n. 25.
 12.846-847: 116 n. 25.
 12.860: 116 n. 25.

 Xenófanes
 Frg. Diels-Kranz: 24B: 67 n. 32.

 Xenofonte
 An. 3.2.25: 169 n. 18.
 Cyr. 3.1.17: 76 n. 48.
 Mem. 2. 1.24: 169 n. 18.
 3.11.14: 169 n. 18.
 Smp. 8.22: 169 n. 18.

(Página deixada propositadamente em branco)

AUTORES MODERNOS

- ADAMS, S. M. — 114 n. 24; 145 n. 70.
- ADKINS, A. — 102 n. 96; 121 n. 34; 191 n. 53.
- ALEXANDERSON, B. — 168 n. 17; 175 n. 29.
- BECKER, O. — 111 n. 10; 112 n. 12, n. 14, n. 15.
- BENTLEY — 51 n. 1.
- BERGK, Th. — 30 n. 29.
- BIGGS, P. — 20 n. 5.
- BLAYDES — 84 n. 62; 143 n. 66.
- BOEDER, H. — 60 n. 24.
- BORNEMANN, E. — 93 n. 85.
- BOWRA, C. M. — 30 n. 26; 111 n. 10; 145 n. 69; 170 n. 21; 173 n. 26.
- BREMER, D. — 8; 22 n. 10; 25 n. 19; 85 n. 65; 111 n. 8; 180 n. 37.
- BRISSON, L. — 77 n. 49 *bis*.
- BROWN, A. L. — 114 n. 24 *bis*; 115 n. 24 *bis*; 116 n. 24 *bis*.
- BULTMANN, R. — 60 n. 24; 94 n. 88; 160 n. 3; 179 n. 36; 184 n. 41.
- BURIAN, P. — 145 n. 69.
- BURKERT, W. — 90 n. 78 *bis*; 108 n. 3; 113 n. 21 *bis*; 116 n. 24; 124 n. 37 *bis*; 126 n. 43; 149 n. 76.
- BURTON, R. W. B. — 23 n. 13; 30 n. 28; 55 n. 9; 77 n. 50; 83 n. 60; 84 n. 62.
- BUTAYE, D. — 26 n. 20.
- BUXTON, R. — 58 n. 16; 102 n. 95; 154 n. 83.
- CALDER III, W. M. — 101 n. 94.
- CAMERER, R. — 21 n. 9; 30 n. 29; 44 n. 56.
- CAMERON, A. — 92 n. 83.
- CAMPBELL, S. G. — 66 n. 30; 129 n. 48.
- CHANTRAINE, P. — 64 n. 27; 78 n. 52 *bis*; 134 n. 54.
- CIANI, M. G. — 43 n. 54.
- CLASSEN, Y. — 31 n. 31.
- COLONNA, A. — 19 n. 5; 30 n. 29; 33 n. 32.
- CRESCI, L. R. — 19 n. 2.
- DAIN, A. — 19 n. 5; 33 n. 32; 40 n. 45 *et passim*.
- DALFEN, J. — 156 n. 84.
- DAVIDSON, J. F. — 23 n. 13; 24 n. 17; 25 n. 18.
- DAWE, R. D. — 19 n. 5; 30 n. 29 *bis et passim*.
- DEGANI, E. — 31 n. 31 *bis*.
- DEVEREUX, G. — 102 n. 95.
- DICKENS, Ch. — 91 n. 79.
- DILLER, H. — 27 n. 22; 55 n. 8.
- DOBREE — 31 n. 31; 53 n. 6.
- DODDS, E. R. — 21 n. 7; 115 n. 24; 116 n. 24 *bis*; 164 n. 20.
- DÖNT, E. — 55 n. 8.
- DUMORTIER, J. — 52 n. 6.
- DYSON, M. — 57 n. 14.
- EASTERLING, P. E. — 132 n. 53; 145 n. 70.
- ELLENDT, A. M. — 23 n. 12; 32 n. 31 *bis*; 97 n. 89; 103 n. 98; 136 n. 57.

- ELLIGER, W. — 144 n. 68.
- ERBSE, H. — 165 n. 15; 175 n. 29 *quater*.
- ESSER, A. — 105 n. 102.
- EUCKEN, C. — 149 n. 77.
- FANTATO-ZBOROWSKI, E. — 127 n. 47.
- FARNELL, L. R. — 33 n. 32; 85 n. 65 *bis*;
90 n. 78.
- FERGUSON, J. — 30 n. 26.
- FERREIRA, J. R. — 149 n. 77.
- FESTUGIÈRE, A. J. — 31 n. 31.
- FIALHO, M. C. — 32 n. 31 *bis*; 38 n. 43;
50*; 53 n. 6; 56 n. 12; 67 n. 31, n. 33;
79 n. 55; 80 n. 56; 85 n. 63; 93 n. 84;
94 n. 88; 101 n. 93; 107 n. 1.
- FITTON-BROWN, A. D. — 51 n. 1.
- FLASHAR, H. — 58 n. 15; 75 n. 46; 85
n. 63; 86 n. 67; 93 n. 84.
- FONTENROSE, J. — 74 n. 41.
- FRAENKEL, E. — 90 n. 79.
- FRÄNKEL, H. — 23 n. 11; 74 n. 42.
- FRIEDLÄNDER, P. — 60; 61 n. 24.
- FRISK, H. — 78 n. 52 *bis*; 134 n. 54.
- VON FRITZ, K. — 35 n. 39 *bis*.
- GADAMER, H. G. — 97 n. 89.
- GELLIE, G. — 20 n. 5; 37 n. 39; 50 n. 56;
115 n. 62; 258 n. 27.
- GERTH, B. — *vide* KÜHNER, R.
- GOLDBRUNNER, H. — 30 n. 27.
- GOLDHILL, S. — 53 n. 6.
- GROSSMANN, G. — 23 n. 14.
- GRÜTTER, R. — 26 n. 20; 27 n. 22; 36
n. 39.
- GUNDERT, H. — 111 n. 10.
- HARSH, PH. — 53 n. 6; 189 n. 51.
- HEIDEGGER, M. — 28 n. 24; 37 n. 41;
60 *ter*; 75 n. 45; 76 n. 47; 97 n. 89,
n. 90.
- HEINIMANN, F. — 65 n. 28; 85 n. 64.
- HEITSCH, E. — 77 n. 24 *bis*.
- HENRY, A. S. — 51 n. 1.
- HERMANN — 33 n. 32; 66 n. 30; 115 n. 24;
136 n. 56.
- HESTER, D. A. — 85 n. 63.
- HOFMANN, J. B. — 78 n. 52 *bis*; 134 n. 54.
- HÖLSCHER, U. — 68 n. 34; 84 n. 61 *bis*.
- HOLWERDA, D. — 65 n. 28 *bis*.
- HORSLEY, G. H. R. — 175 n. 29; 192
n. 55.
- HOWE, T. PH. — 52 n. 4.
- HULTON, A. O. — 18 n. 1.
- HUMBERT, J. — 70 n. 35.
- JEBB, R. — 19 n. 5; 30 n. 29; 32 n. 31
et passim.
- JOHANSEN, H. F. — 165 n. 15; 168 n. 17 *bis*;
174 n. 28; 175 n. 29; 191 n. 54; 192
n. 56 n. 57; 193 n. 57.
- KAIBEL, G. — 175 n. 28 n. 29; 183 n. 41.
- KAMERBEEK, J. C. — 19 n. 3 n. 4 n. 5;
20 n. 5; 25 n. 18 *et passim*.
- KELLS, J. H. — 169 n. 18; 175 n. 28 n. 29;
183 n. 41; 187 n. 47.
- KIRK, G. S. — 100 n. 92.
- KIRKWOOD, G. M. — 44 n. 56; 55 n. 9.
- KITTO, H. — 88 n. 74; 145 n. 70.
- KNOX, B. — 52 n. 3; 75 n. 46; 113 n. 18.
- KÜHNER, R. — 29 n. 25; 93 n. 85; 175
n. 29.
- LACKETT, C. — 31 n. 31.
- VAN LENNEP — 114 n. 22.
- LESKY, A. — 89 n. 76.
- LÉVY-BRUHL — 52 n. 4.
- LINFORTH, I. — 40 n. 45; 44 n. 56.
- LOBECK — 30 n. 29; 33 n. 34.
- LUTHER, W. — 60 *quater*; 61 *quater*; 62
n. 25; 97 n. 89.
- MAEHLER, H. — 111 n. 10.
- MASARACCHIA, E. — 147 n. 75; 149
n. 77.
- MATTES, J. — 20 n. 6 *bis*.
- MATTHIESSEN, K. — 154 n. 82.
- MAZON, P. — 19 n. 5; 28 n. 25; 169
n. 18. *Vide* DAIN, A.

- McDEVITT, A. S. — 52 n. 4; 56 n. 10;
84 n. 62; 109 n. 4; 125 *bis*.
- METZGER — 136 n. 57.
- MIELERT, E. — 60 n. 22 *ter*; 61 *bis*;
70 n. 36; 79 n. 54; 94 n. 86.
- MOORE, J. — 36 n. 39.
- MÜLLER, G. — 38 n. 43; 84 n. 62.
- MUSURILLO, H. — 51 n. 3; 53 n. 6.
- MYLONAS, G. E. — 126 n. 43.
- NAUCK, A. — 135 n. 56 *bis*. *Vide* SCHNEI-
DEWIN, F. W.
- VAN NES, D. — 52 n. 6.
- NILSSON, M. — 126 n. 43.
- O'CONNOR, J. F. — 20 n. 5; 31 n. 30;
44 n. 56.
- OLIVEIRA, F. — 53 n. 6.
- PAQUET, L. — 29 n. 25.
- PARKER, R. — 102 n. 96; 106 n. 104;
124 n. 37.
- PATZER, H. — 59 n. 21; 65 n. 28 *ter*;
75 n. 45 *bis*; 170 n. 23.
- PEARSON, A. C. — 19 n. 5; 30 n. 29;
31 n. 31 *et passim*.
- PETROUNIAS, E. — 52 n. 6.
- PREISER, G. — 64 n. 27.
- PULQUÉRIO, M. O. — 66 n. 30; 175 n. 29;
194 n. 58.
- RAUCHENSTEIN — 66 n. 30.
- RAVEN, J. E. — *Vide* KIRK, G. S.
- REINHARDT, K. — 30 n. 26; 34 *bis*;
— 35 n. 39; 72 n. 38; 79 n. 55; 145
n. 70.
- REISKE — 31 n. 31.
- RICCARDSON, N. J. — 124 n. 38 *bis*.
- RISCH, E. — *Vide* BORNEMANN, E.
- ROBERTS, D. H. — 53 n. 6.
- ROCHA-PEREIRA, M. H. DA — 87 n. 70;
88 n. 75; 90 n. 78; 126 n. 43 *bis*.
- ROHDE, E., 115 n. 24.
- ROMILLY, J. DE — 23 n. 11; 33 n. 32;
38 n. 42; 40 n. 46; 91 n. 79.
- ROSENMEYER, TH. — 20 n. 5; 33; 42 n. 53;
44 n. 56; 121 n. 34; 155 n. 84.
- RUDBERG, G. — 20 n. 6; 56 n. 13.
- SALMON, A. — 187 n. 47; 188 n. 49.
- SANBACH, F. H. — 182 n. 40.
- SCHADEWALDT, W. — 28 n. 23; 35 n. 39
bis; 104 n. 101; 159; 169 n. 18;
181 n. 39;
- SCHAEFFLER, R. — 37 n. 41; 38 n. 43.
- SCHMIDT — 66 n. 30.
- SCHMIDT, A. — 86 n. 67.
- SCHMIDT, H. W. — 66 n. 30; 109 n. 5;
127 n. 47; 128 n. 48 *bis*; 146 n. 73;
149 n. 77 *ter*; 150 n. 79.
- SCHNEIDEWIN, F. W. — 56 n. 12; 66
n. 30; 73 n. 40; 78 n. 53; 87 n. 71;
90 n. 78; 94 n. 87.
- SCHOFIELD, M. — *Vide* KIRK, G. S.
- SEAFORD, R. — 161 n. 6.
- SEALE, D. — 35 n. 39 *bis*; 42 n. 51; 54
n. 7; 80 n. 57; 87 n. 72; 88 n. 74;
125 n. 80 n. 81 n. 82; 102 n. 95
n. 96 *bis*; 113 n. 20; 122 n. 35; 176
n. 31; 178 n. 33; 182 n. 40; 187 n. 46.
- SEGAL, CH. P. — 110 n. 5; 140 n. 61
n. 62; 149 n. 77; 151 n. 80; 158 n. 1;
162 n. 7; 164 n. 12; 166 n. 16; 169
n. 18; 188 n. 50; 194 n. 58.
- SEIDENSTICKER, B. — 154 n. 83.
- SHEPPARD, J. T. — 175 n. 29.
- SHIELDS, M. G. — 107 n. 2; 122 n. 35.
- SNELL, B. — 61 n. 24.
- SOLMSEN, F. — 189 n. 52.
- STANFORD, W. B. — 19 n. 5; 30 n. 29;
33 n. 32; 36 n. 39; 37 n. 40; 42 n. 53;
43 n. 54 n. 55; 57 n. 13; 130 n. 51;
149 n. 77.
- STEVENS, P. T. — 35 n. 39; 36 n. 39.
- STORZ — 60 n. 22.
- SZLEZÁK, T. A. — 173 n. 26; 187 n. 47 *bis*.
- TAPLIN, O. — 35 n. 9; 75 n. 46.

TREU, M. — 86 n. 69.
UREÑA-PRieto, M. H. — 155 n. 83;
168 n. 17.
VAN DER VALK, M. — 23 n. 12.
VELLACOTT, PH. — 77 n. 50.
WEST, M. L. — 114 n. 22; 116 n. 24;
117 n. 28.
WIGODSKY, M. — 15 n. 9; 44 n. 56.

VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. —
31 n. 31; 97 n. 89; 145 n. 70 *bis*;
147 n. 76.
WILLINK, C. W. — 116 n. 24.
WINNINGTON-INGRAM, R. P. — 30 n. 28;
84 n. 62 *bis*; 110 n. 5; 132 n. 53;
151 n. 80; 161 n. 5; 165 n. 15; 173
n. 25; 188 n. 48 n. 50; 193 n. 57.
WOORDARD, TH. M. — 160 n. 4; 171
n. 24.

ÍNDICE GERAL

	Págs.
PREFÁCIO	7
PRIMEIRA PARTE: O TEMPO E A LINGUAGEM DA LUZ E DAS TREVAS . .	13
CAPÍTULO ÚNICO: O TEMPO E A INDIVIDUALIDADE DO HOMEM COMO <i>EPHEMEROS</i> NO <i>ÁJAX</i>	15
1. <i>Ephemeria</i> como identidade e diferença trágica das trevas e da luz enquanto expressão de um tempo natural	18
2. A distorção da linguagem da luz e das trevas como expressão da individualidade trágica do herói	26
3. O tempo, jogo de luz e trevas, como fundamento da transitoriedade e a temporalidade do <i>Dasein</i> como fundamento da experiência trágica .	29
4. A ambiguidade do dia da ira como alargamento e confirmação do paradoxo existencial de <i>Ájax</i>	43
SEGUNDA PARTE: A NATUREZA HUMANA E A LINGUAGEM DA LUZ E DAS TREVAS	47
CAPÍTULO PRIMEIRO: A DINÂMICA DA <i>PHYSIS</i> E A ACÇÃO DO HOMEM ENQUANTO INDIVÍDUO: <i>REI ÉDIPO</i> E <i>ÉDIPO EM COLONO</i> .	49
I. <i>Aletheia</i> como revelação da <i>physis</i> humana e a linguagem de visão e cegueira como expressão do paradoxo existencial em <i>Rei Édipo</i> . .	50
1. O imediato e o oculto na <i>nosos</i> política. A diagnose como imperativo de auto-revelação	50
2. Verdade e revelação. Luz e trevas como constituintes de uma <i>aletheia</i> histórica	57
a) A natureza da verdade e a verdade da natureza. Visão e cegueira na correlação Édipo-Tirésias	57
b) <i>Aletheia</i> como revelação da natureza efémera do Homem	72
3. A progressão dramática como processo da revelação e ocultamento imaneente a <i>aletheia</i>	77
4. Édipo: o paradigma e a individualidade trágica	93
5. A exposição voluntária da cegueira e o imperativo dístico da <i>physis</i> humana como <i>aletheia</i>	100

	Pags.
II. A dupla face da reposição das leis infringidas de <i>physis</i> : maldição e benesse no túmulo de <i>Édipo em Colono</i>	107
1. A omnividência tenebrosa do espaço das Euménides	107
a) O final da caminhada: a morte como repouso prometido	108
b) A reintegração de Édipo no cosmos político	119
2. <i>Ara e Kerdos</i> . Édipo e a sua afinidade com as deusas de Colono.	127
a) A raça maldita. Édipo agente de uma rearmunização autodes- trutiva	129
b) A boa <i>polis</i> e a dádiva do suplicante	148
3. Visão interior e heroização	154
CAPÍTULO II: VINGANÇA E CONSANGUINIDADE: <i>ELECTRA</i> OU O PARA- DOXO DA <i>PHYSIS</i> DESTRUÍDA NA <i>PHYSIS</i> REVIGORADA.	157
1. A luz e as trevas na existência de Electra	158
a) Vida e morte no tempo de espera	158
b) Vida e morte no momento da esperança	168
2. O dolo e o desespero	175
a) O tempo de trevas como tempo de acção	177
b) A cena da urna	181
3. A ambiguidade da vingança	184
a) A revitalização do espaço tenebroso	184
b) O entenebrecer de Electra libertada	187
CONCLUSÕES	195
BIBLIOGRAFIA	199
ÍNDICE DE AUTORES ANTIGOS	211
ÍNDICE DE AUTORES MODERNOS	225

CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS

FACULDADE DE LETRAS DE COIMBRA

Textos clássicos

1. PLAUTO, *Anfitrião*. Introdução, versão do latim e notas de CARLOS ALBERTO LOURO FONSECA. 1978. 3.ª edição, 1988.
2. PLAUTO, *O Gorgulho*. Introdução, versão do latim e notas de WALTER DE MEDEIROS. 1978. 3.ª edição, 1991.
3. ARISTÓFANES, *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA DE FÁTIMA DE SOUSA E SILVA. 1978. 2.ª edição, 1988.
4. SÓFOCLES, *Filocetes*. Introdução, versão do grego e notas de JOSÉ RIBEIRO FERREIRA. 1979. 2.ª edição, 1988.
5. SÓFOCLES, *Rei Édipo*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA DO CÉU ZAMBUJO FIALHO. 1979. 2.ª edição, 1986.
6. EURÍPIDES, *Hipólito*. Introdução, versão do grego e notas de BERNARDINA DE SOUSA OLIVEIRA. 1979.
7. PLATÃO, *Lísis*. Introdução, versão do grego e notas de FRANCISCO DE OLIVEIRA. 1980.
8. PLAUTO, *O soldado fanfarrão*. Introdução, versão do latim e notas de CARLOS ALBERTO LOURO FONSECA. 1980. 2.ª edição, 1987.
9. ARISTÓFANES, *Os Acarnenses*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA DE FÁTIMA DE SOUSA E SILVA. 1980. 2.ª edição, 1988.
10. PLAUTO, *Epídico*. Introdução, versão do latim e notas de WALTER DE MEDEIROS. 1980. 2.ª edição, 1988.
11. ARISTÓFANES, *Pluto*. Introdução, versão do grego e notas de AMÉRICO DA COSTA RAMALHO. 1982. 2.ª edição, 1989.
12. PLATÃO, *Cármides*. Introdução, versão do grego e notas de FRANCISCO DE OLIVEIRA. 1981. 2.ª edição, 1988.
13. EURÍPIDES, *Orestes*. Introdução, versão do grego e notas de AUGUSTA FERNANDA DE OLIVEIRA E SILVA. 1982.
14. TERÊNCIO, *Os dois irmãos*. Introdução, versão do latim e notas de WALTER DE MEDEIROS. 1983. 2.ª edição, 1988.
15. PLATÃO, *Fédon*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA TERESA SCHIAPPA DE AZEVEDO. 1983.
16. PLAUTO, *Os dois Menecmos*. Introdução, versão do latim e notas de CARLOS ALBERTO LOURO FONSECA. 1983. 2.ª edição, 1989.
17. ARISTÓFANES, *A Paz*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA DE FÁTIMA DE SOUSA E SILVA. 1984. 2.ª edição, 1989.
18. SÓFOCLES, *As Traquínias*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA DO CÉU ZAMBUJO FIALHO. 1984. 2.ª edição, 1989.

19. SÓFOCLES, *Antígona*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA. 1984. 2.^a edição, 1987. 3.^a edição, 1992.
20. PLATÃO, *Apologia de Sócrates. Críton*. Introdução, versão do grego e notas de MANUEL DE OLIVEIRA PULQUÉRIO. 1984. 2.^a edição, 1990.
21. PLATÃO, *Hípias Maior*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA TERESA SCHIAPPA DE AZEVEDO. 1985. 2.^a edição, 1989.
22. PLAUTO, *A comédia da marmita*. Introdução, versão do latim e notas de WALTER DE MEDEIROS. 1985. 2.^a edição, 1989.
23. AVIENO, *Orla marítima*. Introdução, versão do latim e notas de JOSÉ RIBEIRO FERREIRA. 1985. 2.^a edição, 1992.
24. ARISTÓFANES, *Os Cavaleiros*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA DE FÁTIMA DE SOUSA E SILVA. 1985. 2.^a edição, 1991.
25. ÉSQUILO, *Agamémnon*. Introdução, versão do grego e notas de MANUEL DE OLIVEIRA PULQUÉRIO. 1985.
26. TERÊNCIO, *A sogra*. Introdução, versão do latim e notas de WALTER DE MEDEIROS. 1987.
27. PLATÃO, *Laques*. Introdução, versão do grego e notas de FRANCISCO DE OLIVEIRA. 1987.
28. ARISTÓFANES, *As mulheres no Parlamento*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA DE FÁTIMA DE SOUSA E SILVA. 1988.
29. TERÊNCIO, *A moça que veio de Andros*. Introdução, versão do latim e notas de WALTER DE MEDEIROS. 1988.
30. MENANDRO, *O dissoluto*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA DE FÁTIMA DE SOUSA E SILVA. 1989.
31. LUCIANO, *Diálogo dos mortos*. Introdução, versão do grego e notas de AMÉRICO DA COSTA RAMALHO. 1989.
32. PLATÃO, *Hípias Menor*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA TERESA SCHIAPPA DE AZEVEDO. 1990.
33. EURÍPIDES, *Medeia*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA. 1991.

Textos do Humanismo Renascentista em Portugal

1. CARLOS ASCENSO ANDRÉ, *Diogo Pires — Antologia poética*. Introdução, tradução, comentário e notas. 1983.
2. AMÉRICO DA COSTA RAMALHO, *Latim renascentista em Portugal*. Introdução, selecção, versão do latim, comentário e notas. 1985.
3. ISALTINA DAS DORES FIGUEIREDO MARTINS, *Bibliografia do Humanismo em Portugal no século XVI*. 1986.
4. SEBASTIÃO TAVARES DE PINHO, *Lopo Serrão e o seu poema «Da velhice»*. Estudo introdutório, texto latino e aparato crítico, tradução e notas. 1987.
5. VIRGÍNIA SOARES PEREIRA, *André de Resende — Carta a Bartolomeu de Quevedo*. Introdução, texto latino, versão e notas. 1988.
6. AMÉRICO DA COSTA RAMALHO, *Para a história do Humanismo em Portugal - I*. 1988.
7. ALBINO DE ALMEIDA MATOS, *A Oração de Sapiência de Hilário Moreira*. 1990.
8. MARIO SANTORO, *Amato Lusitano ed Ancona*. 1990.
9. BELMIRO FERNANDES PEREIRA, *As Orações de Obediência de Aquiles Estaço*. 1991.

Estudos de Cultura Clássica

1. MANUEL DE OLIVEIRA PULQUÉRIO, *Problemática da tragédia sofocliana*. 1987.
2. MARIA DE FÁTIMA SOUSA E SILVA, *Crítica do teatro na comédia antiga*. 1987.
3. JOSÉ RIBEIRO FERREIRA, *O drama de Filoctetes*. 1989.
4. CARLOS MORAIS, *Expectativa e movimento no “Filoctetes”*. 1991.
5. FRANCISCO DE OLIVEIRA, *Les Idées Politiques et Morales de Pline l’Ancien*. 1992.
6. MARIA DO CÉU ZAMBUJO FIALHO, *Luz e Trevas no Teatro de Sófocles*. 1992.

INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

FACULDADE DE LETRAS DE COIMBRA

- A. COSTA RAMALHO e J. CASTRO NUNES — *Catálogo dos manuscritos da Biblioteca-Geral da Universidade de Coimbra, relativos à Antiguidade Clássica*. 1945.
- JORGE ALVES OSÓRIO — *M.^e João Fernandes — A Oração sobre a Fama da Universidade (1548)*. Prefácio, introdução, tradução e notas. 1967.
- ANA PAULA QUINTELA F. SOTTOMAYOR — *Ésquilo: As Suplicantes*. Introdução, tradução do grego e notas. 1968.
- Catalo Parisio Sículo — Martinho Verdadeiro Salomão*. Prólogo, tradução e notas de DULCE DA C. VIEIRA. Introdução e revisão de AMÉRICO DA COSTA RAMALHO. 1974.
- M. HELENA DA ROCHA PEREIRA — *Poesia grega arcaica*. 1980.
- M. HELENA DA ROCHA PEREIRA — *Hélade. Antologia da cultura grega*. 4.^a edição, 1982.
- M. HELENA DA ROCHA PEREIRA — *Romana. Antologia da cultura romana*. 21986.
- FRANCISCO DE OLIVEIRA — *Ideias morais e políticas em Plínio o Antigo*. 1986.
- CARLOS ALBERTO LOURO FONSECA — *Sic itur in Urbem. Iniciação ao latim*. 51991.
- CARLOS ALBERTO LOURO FONSECA — *Iniciação ao grego*. 21987.

CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS

FACULDADE DE LETRAS DE COIMBRA

- J. GERALDES FREIRE — *A versão latina por Pascásio de Dume dos «Apophtegmata Patrum»*. 2 vols. 1971.
- J. RIBEIRO FERREIRA — *Eurípides: Andrómaca*. Introdução, tradução do grego e notas. 1971.
- J. GERALDES FREIRE — *Commonitiones Sanctorum Patrum. Uma nova colecção de apotegmas*. Estudo filológico. Texto crítico. 1974.
- Catalo Parisio Sículo — Duas orações*. Prólogo, tradução e notas de MARIA MARGARIDA BRANDÃO GOMES DA SILVA. Introdução e revisão de AMÉRICO DA COSTA RAMALHO. 1974.
- C. A. PAIS DE ALMEIDA — *Eurípides: Ifigénia em Áulide*. Introdução e tradução do grego. 1974.
- M. SANTOS ALVES — *Eurípides: As Fenícias*. Introdução, tradução do grego e notas. 1975.
- M. DE FÁTIMA DE SOUSA E SILVA — *Menandro: O díscolo*. Introdução, tradução do grego e notas. 1976.
- NAIR DE NAZARÉ CASTRO SOARES — *Diogo de Teive — Tragédia do Príncipe João*, 1977.
- AMÉRICO DA COSTA RAMALHO — *Estudos camonianos*. 21980.

(Página deixada propositadamente em branco)

