

estudos de cultura clássica - 1

problemática
da
tragédia

S
O
F
O
C
L
I
A
N
A

2.ª edição

Manuel de Oliveira Pulquério

Instituto Nacional de Investigação Científica

(Página deixada propositadamente em branco)

problemática da
tragédia sofocliana

(Página deixada propositadamente em branco)

estudos de cultura clássica - 1

problemática da tragédia sofocliana

Manuel de Oliveira Pulquério

2.^a edição



Instituto Nacional de Investigação Científica

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra

COIMBRA

1987

TÍTULO

PROBLEMÁTICA DA TRAGÉDIA SOFOCLIANA

2.ª edição: Julho de 1987

Série — Estudos de Cultura Clássica: 1

AUTOR

Manuel de Oliveira Pulquério

EDIÇÃO

Tiragem: 1 000 exemplares

Instituto Nacional de Investigação Científica

CAPA

Sófocles: Museu de S. João de Latrão (Vaticano)

Arranjo gráfico de Louro Fonseca

COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO

IMPRESA DE COIMBRA, L.DA

Contribuinte n.º 500137652

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

DISTRIBUIÇÃO

IMPRESA NACIONAL — CASA DA MOEDA

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

PREFÁCIO

Este trabalho pretende ser um contributo novo para a exegese da obra sofocliana. Os problemas essenciais que a interpretação das tragédias do grande dramaturgo suscita são aqui analisados e discutidos, depois de longamente repensados com base na bibliografia actual mais importante sobre a matéria. Como é normal nos estudos desta natureza, a análise assume frequentemente um carácter polémico. As teses dos grandes intérpretes de Sófocles são objecto de discussão e, por vezes, abandonadas por se revelarem frágeis ou acusarem demasiadas limitações. Poderá parecer pretensão esta atitude de juiz assumida por um autor modesto perante aspectos fundamentais das obras de autores como Reinhardt, Pohlenz ou Kitto, mas a variedade e contraste das opiniões convida a tomar uma posição crítica e a riqueza inesgotável da dramaturgia grega é um incentivo perene a novas tentativas de interpretação. De qualquer modo, deseja o A. deste trabalho que fique aqui bem vincado o seguinte: nunca ele poderia ter escrito estas páginas sem o apoio dos autores que cita e discute, não se teria sequer apercebido de muitos dos problemas se a obra destes autores os não tivesse posto à sua reflexão.

* * *

A publicação deste trabalho por intermédio do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos deve-se à amável compreensão do director deste Centro, o Prof. Américo da Costa Ramalho, a quem o A. sinceramente agradece. Também a Prof.^a Maria Helena da Rocha Pereira é credora do reconhecimento do A. pelo liberal empréstimo de livros e revistas da sua riquíssima biblioteca e a inalterável simpatia com que animou o A. à composição deste trabalho. Finalmente, ao Instituto de Alta Cultura, que durante alguns anos subsidiou o A. com uma bolsa de estudo no País, deixa o A. aqui expresso o seu testemunho de gratidão.

INTRODUÇÃO

A uma distância de 24 séculos a obra sofocliana continua a formular as suas perguntas e a obter respostas contraditórias e insuficientes. Quem se debruça sobre estes textos preciosíssimos, é infalivelmente solicitado a tentar a solução dos seus problemas e assim passam os intérpretes e as suas tentativas, e os textos ficam, firmes nas suas interrogações. Esta Esfinge sem Édipo é a imagem da própria arte que encerra em si valores que transcendem o tempo. Também eu me encontro neste caminho de Tebas e me aplico a decifrar o velho enigma. Consciente da impossibilidade de êxito, nem por isso desisto da minha pessoal explicação. Há sempre pequenas verdades ao alcance duma vontade honesta de indagação e esclarecimento.

A primeira grande dificuldade reside no carácter fragmentário da produção dramática sofocliana que a Antiguidade nos legou. Das 123 peças compostas pelo Poeta restam-nos 7 tragédias completas, que se distribuem ao longo de 30 e alguns anos duma actividade literária prodigiosa. A primeira no tempo é, talvez, o *Ajax*, que forma com a *Antígona* e com as *Traquínias* um grupo definido por coordenadas especiais. Deve-se a Reinhardt a compreensão das peculiaridades que fazem destas tragédias um bloco relativamente homogéneo, oposto ao tipo orgânico de construção e ao carácter dinâmico da expressão do *pathos*, que vão caracterizar a produção sofocliana a partir do *Rei Édipo*. Da conhecida afirmação de Sófocles, transmitida por Plutarco, sobre a evolução da sua arte¹ não podemos senão imper-

¹ Reconhece o Poeta na sua obra a existência de 3 estádios ou graus que vão desde a libertação do modelo esquiliano, através do «áspero e artificial», até à perfeição da maturidade.

feitamente ajuizar. A libertação do ὄργος¹ esquiliano é, no entanto, um dado positivo alcançado desde a primeira das peças conservadas². A aderência ao real psicológico, que vai caracterizar cada vez mais a actividade dos trágicos gregos a partir de Ésquilo, imprime a sua marca inconfundível à tragédia sofocliana, ao menos nos espécimes conhecidos.

À dificuldade apontada de termos de julgar o dramaturgo apenas com base numa parte mínima da sua produção, soma-se outra, não menos grave, complicação, resultante do carácter problemático da interpretação que convém a cada uma das 7 tragédias em particular. Assim, se o número muito limitado de tragédias de Sófocles que conhecemos marca inexoravelmente as conclusões gerais, que sobre a obra sofocliana queiramos tirar, com o selo do aproximado e do provisório, a impossibilidade efectiva de chegarmos a uma interpretação com carácter definitivo de cada uma das tragédias conservadas mais embaraça o esforço daqueles que não gostam de soluções perpétuamente adiadas. Mas eu pertenço ao número dos que procuram na tragédia grega outra coisa mais do que uma solução.

A distância a que nos encontramos, nós, os leitores do séc. xx, do ambiente social e religioso que criou a tragédia grega, é outro obstáculo difícil de transpor para os modernos intérpretes. Muito se tem feito, porém, neste campo, no sentido de reconstituir, com a possível fidelidade, a mentalidade dum espectador médio do teatro de Dioniso no séc. v a.C. Também esta reconstituição sofre, porém, as limitações que lhe impõe, além da superficialidade ou omissão dos testemunhos antigos, a citada complexidade da análise ideológica dos textos. As considerações que seguidamente farei a respeito da concepção sofocliana do mundo e da divindade começam, assim, por reconhecer a fragilidade da sua base, que determina necessariamente o âmbito restrito das conclusões.

Afirma Lesky³ que a atitude de Sófocles relativamente aos deuses

¹ «ênfase».

² Cf. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, 1956, p. 140.

³ *Op. cit.*, p. 144.

da tradição se opõe em grande medida à atitude de Ésquilo: enquanto este acredita na possibilidade de compreender as relações algo misteriosas existentes entre o homem e a divindade, renunciaria Sófocles a toda a tentativa de explicação e isto por uma razão fundamental, «porque os deuses se escondem». Esta opinião, comumente seguida, de que a atitude de Sófocles perante a vida se caracterizaria por uma humilde aceitação dos seus mistérios e a resignada convicção do seu absurdo e ininteligibilidade, carece, segundo creio, de rectificação. Também Sófocles, como Eurípides, terá sentido a insuficiência da religião tradicional e a mesma necessidade de a purificar dos resíduos escandalosos da superstição e da barbárie. Como Ésquilo, também Sófocles terá querido superar, por uma visão ordenada e adulta, o caos mítico da tradição. Mas, mais do que Ésquilo ou Eurípides, quis Sófocles manter-se estritamente no domínio da criação artística, e este facto tão importante de querer ser apenas dramaturgo, em vez de dramaturgo-filósofo ou dramaturgo-teólogo, pode explicar muitas das obscuridades que se encontram na formulação das suas ideias sobre o homem e o seu estar no mundo. A mundividência sofocliana é, fundamentalmente, um produto de arte.

Relativamente ao que se passa na tragédia esquiliana ou euripidiana, os deuses em Sófocles estão mais ocultos, mas não menos presentes. Presentes no sentido profundo dos acontecimentos, que resultam da colaboração estreita do homem com a divindade. Vontade humana e vontade divina identificam-se na construção do destino, ainda que muitas vezes falte ao homem o conhecimento dessa identificação. Daí que na tragédia sofocliana o homem apresente uma autonomia maior de consciência, viva com um sentido mais agudo de responsabilidade, mas a dependência dos deuses continua a ser total. O sofrimento não é já forma de conhecimento, como para Ésquilo, mas elemento da natureza humana, indissociável da condição de viver. Hércules, o escolhido dos deuses, credor da gratidão dos mortais, sofre horrores antes da sua apoteose. Édipo, inocente, sofre, mas o Poeta acredita numa larga compensação pessoal. A ascensão do filho de Laio ao plano sobrenatural, em que se movem os deuses, é uma promessa ou uma esperança: Antígona não verá esquecido o seu sacrifício.

O absurdo da existência, a irracionalidade da dor desaparecem num mundo permeado pelo divino, em que nada existe que não seja Zeus, para usar a frase cheia de sentido das *Traquínias*¹. O destino do homem é cada vez mais um mistério tecido pelas secretas relações que o unem à divindade, mas o homem sabe que uma lógica superior informa o que muitas vezes lhe parece incompreensível e resigna-se porque conhece as suas limitações e não se ilude sobre a distância que o separa do divino.

Sófocles acredita na providência dos deuses e na sua permanente solicitude pelos sucessos humanos. Como Ésquilo, crê que culpa gera expiação, mas essa crença não envolve da sua parte um pensar de carácter mecânico, nunca o gosto da inteligibilidade o leva a simplificar o real. Nos planos dos deuses, que os homens entrevêem sob a forma de oráculos, anulam-se as aparentes contradições das vicissitudes humanas e o mundo ganha sentido e realidade. Se, mesmo assim, a vida apresenta zonas inacessíveis de mistério, a culpa não é de Sófocles: a humildade da sua atitude em tais casos documenta apenas a lucidez da sua inteligência.

¹ v. 1278.

I

PERSONALIDADE E DESTINO NO «ÁJAX» *

Tudo começou no dia em que Ajax concebeu o plano insensato de se vingar. O concurso fatídico, em que um júri parcial atribuiu as armas de Aquiles a Ulisses, não deixa de perseguir o herói sob a ideia obsessiva duma profunda humilhação, como uma ferida que nada nem o tempo têm possibilidade de sarar. Nem a morte, raciocina Teucro no fim da peça, terá talvez a força suficiente para anular o agravo. E o círculo da acção trágica fecha-se no canto XI da Odisseia, quando, no Hades, se dá o encontro de Ajax com Ulisses. Às palavras e atitudes conciliatórias do Cefalénio responde o silêncio altivo e obstinado do herói suicida, cujo ressentimento a morte não conseguiu vencer. A profundidade e a duração do sentimento estão, assim, em relação natural com o que há de excessivo no plano de vingança. Este plano falhou pela intervenção duma deusa. Se interrogamos os estudiosos do *Ajax* sobre os motivos que determinaram Atena a enlouquecer temporariamente o guerreiro ofendido, obtemos respostas variadas e contrastantes. Assim, vemos Knox¹ formular um juízo severo sobre a conduta de Ajax, o grande culpado, ao mesmo tempo

* As análises das tragédias sofocianas publicadas neste volume foram, com excepção da do *Édipo em Colono*, apresentadas ao longo de vários anos em sessões da *Associação Portuguesa de Estudos Clássicos*.

¹ *The «Ajax» of Sophocles*, 1961, pp. 36-7.

que considera Atena como um ministro da justiça a barrar providencialmente o caminho a um assassino potencial. Outros autores põem o acento da actuação de Atena no espírito de benevolência que a anima em relação aos chefes do exército grego, nomeadamente a Ulisses. E, no entanto e paradoxalmente, o que o prólogo da peça põe em relevo, pela boca da própria deusa, é a simpatia e admiração que a ligam a Ajax. Detenhamo-nos neste ponto que é de grande interesse para a interpretação.

Depois de apresentar aos olhos de Ulisses o espectáculo da grandeza abatida de Ajax, Atena, que, para a nossa sensibilidade, prolongou demasiado a cena terrível, observa:

*Ὅρᾳς, Ὀδυσσεῦ, τὴν θεῶν ἰσχὺν ὄση;
Τούτου τίς ἄν σοι τάνδρὸς ἦ προνούστερος
ἢ δρᾶν ἀμείνων ἠύρεθῃ τὰ καίρια;*¹

*Vês, Ulisses, quão grande é o poder dos deuses?
Quem poderia encontrar-se mais prudente do que este
homem, mais corajoso no momento oportuno de agir?*

Esta homenagem, proferida, no momento mesmo da humilhação do herói, pela deusa causadora da sua loucura, permite pôr em termos mais correctos o problema tão debatido da culpa de Ajax, em que muitos pretendem ver a explicação exacta do seu destino. Neste contexto o passo fundamental é aquele em que o mensageiro, enviado

¹ vv. 118-20. A citação dos textos de Sófocles é feita neste trabalho a partir da edição de Dain-Mazon («Les Belles Lettres»). Os passos transcritos foram, no entanto, sempre confrontados com os da edição de Pearson (Oxford, 1964¹⁰), donde resultaram algumas alterações.

por Teucro, refere a Tecmessa e ao Coro a estranha previsão de Calcas, o adivinho. As palavras decisivas são as seguintes:

εἰς χεῖρα Τεύκρον δεξιὰν φιλοφρόνως
θεὶς εἶπε κἀπέσκηψε παντοῖα τέχνη
εἶρξαι κατ' ἡμᾶρ τοῦ μφανὲς τὸ νῦν τόδε
Αἴανθ' ὑπὸ σκηραῖσι μηδ' ἀφέντ' ἔαν,
εἰ ζῶντ' ἐκεῖνον εἰσιδεῖν θέλοι ποτέ·
ἔλα γὰρ αὐτὸν τῆδε θῆμέρα μόνη
δίας Ἀθάνας μῆρις, ὡς ἔφη λέγων.¹

tendo posto cordialmente a mão direita na mão de Teucro, disse-lhe e recomendou-lhe que, enquanto este dia fosse visível, encerrasse por todas as formas Ajax na sua tenda e não o deixasse sair, se queria tornar a vê-lo vivo, pois, segundo afirmou, apenas neste dia o perseguiria a cólera da divina Atena.

E, logo a seguir, o adivinho recordava aqueles momentos da vida de Ajax em que este tinha alimentado pensamentos que excedem a condição dum ser humano. As palavras dirigidas a seu pai no momento da partida para Tróia e a resposta dada, mais tarde, a uma exortação guerreira de Atena são demonstrações claras de ὕβρις² que, no testemunho do adivinho, atraem sobre o herói a ira da deusa (vv. 776-7), mas importa ver estes factos segundo a perspectiva adequada para não lhes exagerar a importância. Há, em 1.º lugar, a enigmática cláusula da ira de um só dia. Apesar da gravidade das faltas cometidas por Ajax em relação a Atena, a ira da deusa, segundo afirma Calcas no passo acima citado, persegue o herói apenas o espaço dum só dia. Este pormenor da intriga, cuja estranheza não pode justificar-se como uma transigência em face da tradição, porquanto

¹ vv. 751-7.

² «insolência, orgulho sacrílego».

tudo parece indicar que ele é criação de Sófocles, há-de ter, por certo, relevância para a interpretação, de outro modo não se compreenderia esta complicação bizarra dos dados míticos tradicionais. Se a cólera de Atena dura apenas um dia, é porque a ofensa à deusa não tem graves proporções. É certo que esse dia basta para consumir a ruína do herói, mas isso é outra questão. Não são apenas forças divinas que se encontram em jogo, há também forças humanas dotadas de terrível poder. A este assunto voltarei mais tarde. Mas regressemos ao problema da loucura que acomete o herói no momento em que vai realizar a sua vingança. «Estava já às portas dos dois chefes» conta Atena e «Eu impeço-o de entrar, lançando sobre os seus olhos a crença pesada duma alegria funesta, e desvio-o para os rebanhos, despojo confuso, não partilhado ainda, à guarda dos vossos boieiros»¹.

Deste modo evita a deusa a morte dos chefes do exército grego às mãos dum homem cego pelo ódio. É este homem que ela apresenta a Ulisses, ainda mergulhado no seu sonho selvagem de carnificina, e, no entanto, a concluir a cena terrível, é o elogio do herói demente que ocupa a deusa, como que momentâneamente esquecida dos agravos pessoais e dos excessos inumanos da violência homicida. A conclusão natural parece-me ser que a loucura de Ájax não funciona aqui como um castigo divino, mas como um meio providencial de evitar que o herói cometa uma falta irreparável. A morte de Ulisses e dos Atridas, além de consequências desastrosas para a empresa dos Gregos, que Atena patrocina, teria as mais graves consequências para o próprio Ájax, tanto no que respeita à sua vida, que não poderia escapar ao furor dos Gregos, como em relação à permanência da sua fama na memória dos vindouros. Atena está, afinal, a salvar do opróbrio irremediável aquele que, depois de Aquiles, é o guerreiro mais forte do exército grego. Mas a magnanimidade da deusa opera sob condições e Ájax terá de passar a prova de um dia para continuar vivo. Agora o seu pior inimigo é ele próprio. Ulisses e os Atridas recuam para um 2.º plano, a acção é entre ele e Atena. Poderá a deusa salvar o herói de si próprio?

¹ vv. 49; 51-4.

Uma vez regressado ao uso normal das suas faculdades, Ajax é dominado pela ideia do suicídio. Em vão se esforçam o Coro e Tecmessa para o demover do seu propósito. Nem o vínculo conjugal, nem o amor pelo filho e por seus pais, nem a solidariedade com os amigos, que o Coro aqui representa, são suficientemente poderosos para abafar o desejo de morrer do herói. Mais alto fala sempre a voz da sua honra perdida, da humilhação a que os deuses o forçaram perante os seus inimigos. O fim do 1.º episódio mostra o herói fundamente enraizado na sua determinação. Vêmo-lo, indiferente a tudo e a todos, tomar as disposições necessárias relativamente à sua morte. E, quando Tecmessa lhe suplica em nome do filho e em nome dos deuses que não os atraia, a resposta do herói tem o travo doloroso e desesperado das palavras que o Etéocles esquiliano profere pouco antes de morrer. Diz Ajax: «Incomodas-me demasiado. Não sabes que já não tenho quaisquer obrigações para com os deuses?». E, quando Tecmessa insiste: «Em nome dos deuses, abranda!», Ajax responde, terminante: «Pareces-me bem louca se pensas, precisamente hoje, educar-me o carácter»¹. E, acompanhado de Tecmessa, o herói retira-se para dentro da tenda.

O Coro entoava agora o 1.º estásimo em que a nota dominante é o contraste entre a grandeza dos serviços prestados por Ajax e a ingratidão dos Atridas. E a evocação do sofrimento da mãe do herói, quando souber da loucura do filho, conduz o Coro à afirmação de que a morte ainda é a melhor solução do caso de Ajax. A resistência oposta pelo Coro aos propósitos suicidas do seu chefe desmoronou-se. Dir-se-ia que já ninguém acredita na possibilidade de sobrevivência do herói à sua desonra. E, no entanto, Ajax reaparece, com Tecmessa, para proferir palavras inesperadas num longo e enigmático monólogo (vv. 646-92), talvez o texto mais discutido e mais discutível de toda a tragédia grega. Releve-se-me a tentativa de dar ao monólogo famoso uma nova interpretação.

Começarei por dizer com Stanford² que a 1.ª questão que se

¹ vv. 589-90; 594-5.

² *Sophocles, Ajax*, 1963, p. 281.

põe em relação a este monólogo é a de saber se, no momento em que o profere, Ajax tenciona ou não suicidar-se. Aparentemente o problema devia admitir apenas duas soluções: Ajax tenciona ou então não tenciona suicidar-se. Mas a dificuldade de conciliar a 1.^a destas soluções com a linguagem do monólogo e o carácter do herói e de harmonizar a 2.^a com o comportamento anterior e seguinte de Ajax originou uma 3.^a e muito hábil solução. Segundo Knox, haverá que distinguir no monólogo duas partes: a 1.^a reveste a forma dum solilóquio, em que o herói, alheio à presença de Tecmessa e do Coro e, conseqüentemente, à intenção de os enganar, tenta «compreender não só a natureza do mundo que o trouxe a esta situação mas também os novos sentimentos que se erguem nele e o levam a reconsiderar a sua decisão de morrer»¹; a 2.^a é um testamento claro, a enunciação das suas últimas vontades². Esta interpretação, ao eliminar do monólogo qualquer propósito de engano, se, por um lado, satisfaz à exigência da unidade de carácter no herói, erradamente negada por alguns, por outro lado enreda-se nas mesmas graves dificuldades da tese de Bowra³, que advoga o abandono pelo herói da decisão de se matar. É que, se aceitamos, com Knox, a inteira sinceridade de Ajax na 1.^a parte do monólogo, com o seu firme propósito de submissão aos Atridas, torna-se muito complicado explicar a evolução que culmina na decisão final. O problema que Bowra não consegue resolver satisfatoriamente, da transformação do Ajax do presente monólogo no Ajax do episódio seguinte, inteiramente determinado ao suicídio, é agravado por Knox com a transferência da mudança para o interior do próprio monólogo.

Esta diversidade de interpretações recorda a longa disputa travada em torno do *κομμός* das *Coéforas*. Mas se, aqui, Lesky parece ter razão contra Schadewaldt, ao defender a opinião de que a decisão de matricídio constitui uma variável no decurso do *κομμός*, no caso de Ajax e da sua decisão de suicídio, resulta de todo violenta a intro-

¹ *Op. cit.*, p. 42.

² p. 44.

³ *Sophoclean Tragedy*, 1965⁷, p. 39 e segs.

dução no esquema do monólogo deste elemento de variabilidade. É certo que Knox estabelece uma subtil distinção entre os planos da inteligência e da paixão em que simultâneamente decorreria a acção dramática ¹. Mas isto é demasiado complicado para poder ser verdadeiro, além de que não se vê como Ajax possa falar sèriamente, situado ao mesmo tempo em planos de realidade opostos. Está, certamente, mais próxima da verdade uma interpretação que elimine da personalidade de Ajax estes conflitos internos, objectivados em externas vacilações. Ambiguidade existe, mas ambiguidade aqui não é hesitação, é, antes, uma forma indirecta de afirmar e de proteger uma vontade inabalável. Esta atitude é condicionada pela presença alheia e, por isso, a 1.^a parte do monólogo não é um solilóquio perfeito. Pelo contrário, Ajax dá-se agora conta da realidade dos outros, mais do que nunca. O tempo, que não conseguiu dobrar-lhe a vontade, humanizou-lhe o coração. Deste modo Sófocles prepara o herói para a reabilitação final, fazendo desaparecer os traços de selvajaria que o prólogo tinha deixado impressos nele. A estatura de Ajax vai assim crescendo ao longo da peça até receber no fim a merecida glorificação. E esta é, segundo creio, uma razão forte ² para negar validade à tese de Bowra, que precisa de fazer o herói sucumbir a um novo ataque de loucura para tornar inteligível o suicídio ³. De acto plenamente voluntário e afirmativo, com que Sófocles conclui o perfil do herói, o suicídio transformar-se-ia num acto destituído de significado moral, realizado, não já por um homem, mas por um simples juguete nas mãos da divindade. Ora os factos são outros porque a divindade respeita Ajax.

Sou, assim, levado a preferir a opinião daqueles que, como Schadowaldt ⁴, defendem a interpretação deste texto como um monólogo «disfarçado», *λόγος ἐσχηματισμένος*. Mas esta opção, longe de resolver

¹ *Op. cit.*, p. 46.

² A juntar às citadas por Waldock, *Sophocles The Dramatist*, 1966², pp. 74-5.

³ *Op. cit.*, pp. 43-4.

⁴ Cf. Lesky, *Op. cit.*, p. 112.

as dificuldades, coloca-nos em face de novos e decisivos problemas. Se a linguagem de Ajax é ambígua e o monólogo é realmente enganador, qual a intenção do engano e como explicar a variação na atitude do herói, que, no episódio anterior, se mostrou contrário a toda a condescendência, inacessível aos rogos de Tecmessa e do Coro? Teremos de admitir a fractura no carácter do herói assinalada por Weinstock¹, que fala do «íntimo conflito» entre um Ajax brando e um Ajax obstinado? E onde encontrar a unidade do monólogo, que associa caprichosamente a séria reflexão de tom filosófico à efusão discreta dos sentimentos familiares e à irónica formulação dum programa de vida que o seu autor não pensa jamais realizar?

As primeiras palavras do monólogo exaltam o poder do tempo, que revela o que estava oculto e esconde o que era visível. Esta introdução pretende justificar uma mudança de atitude, não em relação a si próprio mas aos seus. Que se terá passado em Ajax, enquanto o Coro entoou o 1.º estásimo, para se apresentar tão mudado? Não será necessário introduzir novas incógnitas no problema, imaginando a continuação do diálogo do 1.º episódio dentro da tenda com um reforço da argumentação de Tecmessa, animada pelas energias do desespero. O que se disse ao longo do 1.º episódio basta. Será o próprio Ajax que, com a ajuda do tempo, se vai educar (*παιδεύειν* v. 595). Como tudo neste monólogo tem um duplo sentido, assim as palavras iniciais servem ao herói para anunciar a presente e a futura atitude. Quando Tecmessa e o Coro forem encontrá-lo morto, verão claramente o que por algum tempo esteve oculto. Mas as palavras do Mensageiro, ao revelarem a profecia de Calcas, tinham esclarecido já Tecmessa. É significativo que ela então exclame: «Vejo que ele me enganou, retirando-me o seu antigo favor»². Assim Tecmessa alinha com os modernos investigadores que interpretam o monólogo como monólogo fingido. É mais um argumento³, e não pequeno,

¹ Citado por Pohlenz em *Die griechische Tragödie*, 1954², II, p. 74.

² vv. 807-8.

³ Waldock valoriza este ponto a págs. 74 da obra atrás citada.

a favor desta interpretação, dado que Tecmessa conhece melhor o herói e as potencialidades do seu carácter do que os estudiosos actuais. Mas regressemos à análise do monólogo, no momento em que o próprio Ajax dá a explicação da mudança que nele se operou, em termos singularmente expressivos: «Até eu, que, ainda há pouco, resistia a tudo com a maior firmeza como o ferro que recebeu têmpera, abrandei agora a minha linguagem por acção desta mulher»¹.

Repare-se na última parte da frase citada. Observa argutamente Egermann² que o que abranda em Ajax não é a vontade, mas a sua expressão (*στόμα*). O herói continua, apesar das aparências, igual a si próprio. E, quando, a seguir, declara «Tenho pena de a deixar viúva e meu filho órfão, no meio dos meus inimigos», não está certamente a ironizar, no entanto a sua linguagem continua a ter um duplo sentido. Se Tecmessa e o Coro interpretam as palavras como significando que a pena referida impede o herói de se suicidar, é porque o coração acredita facilmente naquilo que deseja e porque a transformação operada pelo tempo no herói contribuiu para o engano. Na realidade, Ajax tem pena, mas isso não o impede de caminhar para a morte. E, entretanto, à medida que o monólogo caminha, as suas palavras parecem querer significar o contrário:

Τοιγὰρ τὸ λοιπὸν εἰσόμεσθα μὲν θεοῖς
εἶκειν, μαθησόμεσθα δ' Ἀτρείδας σέβειν.
Ἄρχοντές εἰσιν, ὥσθ' ὑπεικτέον· τί μή;
Καὶ γὰρ τὰ δεινὰ καὶ τὰ καρτερώτατα
τιμαῖς ὑπέικει.³

Certamente no futuro saberemos ceder aos deuses e aprenderemos a respeitar os Atridas. São os chefes, de modo que se deve ceder-lhes. Porque não? Até as forças terríveis, as mais fortes, cedem às honras estabelecidas.

¹ vv. 650-2.

² Citado por Pohlenz, *Op. cit.*, II, p. 75.

³ vv. 666-70.

Estas palavras devem ter custado a Ajax um esforço sobre-humano. Importava não denunciar, pelo tom, a ironia subjacente à afirmação de que, no futuro, aprenderia a respeitar os Atridas. O exagero do vocábulo *σέβειν*, aplicado aos chefes mortalmente odiados, tem a marca da irrealidade. Ceder aos deuses é propósito sincero, respeitar os Atridas é ironia e farsa. Assim, na linguagem de Ajax, se misturam o verdadeiro e o falso de tal modo que o equívoco em quem ouve é natural. Observa Waldock ¹ que, ao iludir Tecmessa e o Coro, Sófocles teve de iludir também o auditório, o que mostra o dramaturgo apanhado pela dificuldade técnica que não pôde resolver. Mas, pergunto, porque havia o auditório de ser esclarecido no momento? Com a ilusão do espectador não ganha a peça em imprevisto e emoção? O carácter desconcertante da última parte do monólogo, com as recomendações a Tecmessa e ao Coro e as palavras crípticamente colocadas numa perspectiva de salvação, não faz mais que isolar uma ponta da verdade na meada confusa do engano. Poderá dizer-se, com Pohlenz ², que o suicídio era para os espectadores «um facto histórico» e que, conseqüentemente, o monólogo era para eles clara «Trugrede». Mas eu duvido que assim fosse. O conhecimento dos mitos por parte da assistência não podia interferir no desenrolar da intriga sem grave perturbação da obra de arte. A atitude do espectador deve ser uma atitude espectante, de expectativa, de entrega ao sortilégio do artista que pode plasmar a realidade em novas formas. Os mitos gregos não eram dogmas intocáveis e o público sabia-o. De resto, ainda que o suicídio de Ajax fosse um dado inconvertível, quem podia garantir que ele viria a realizar-se neste drama ou, em caso afirmativo, se ocorreria logo a seguir ao monólogo em causa? O monólogo podia ser inteiramente sincero e, no entanto, outros factos surgirem que pudessem modificar a disposição do herói. Ao fim e ao cabo, neste pressuposto assenta a tese de Bowra.

¹ *Op. cit.*, pp. 78-9.

² *Op. cit.*, I, p. 174.

Admitido o carácter de enganador ao monólogo em discussão, tentemos esclarecer o motivo ou motivos que determinam a atitude de Ajax. Cabe fazer aqui uma distinção entre os motivos do autor e os motivos da personagem: os 1.^{os} interessam fundamentalmente à compreensão da estrutura do drama; os 2.^{os} exercem real função dramática. Dado que com os últimos se relaciona a dificuldade da caracterização da personagem, neles me deterei no prosseguimento desta investigação. Tem-se salientado¹ que é o desejo de não ser estorvado na consumação do suicídio que sugere ao herói a utilização do engano. Penso, com Stanford², que a este motivo se junta outro de maior importância: o desejo de poupar aos seus os horrores da perspectiva do suicídio. Ajax deixou de ser a figura épica cujo carácter, talhado numa só peça, não admite cálculos ou tergiversações. Enriqueceu-se com os dons da experiência, tornando-se generoso e sensível. Não se trata de contradição do herói consigo próprio, a contradição, se existe, é entre o Ajax criado por Sófocles e o Ajax da tradição, derivada de Homero. Porque havia o dramaturgo de reproduzir sem alterações a personagem da epopeia? A complexidade do Ajax trágico resulta, afinal, duma aderência maior à realidade, no sentido da verosimilhança do carácter e da unidade psicológica. O homem que profere o monólogo famoso está todo em cada uma das suas palavras, sem divisões artificiais de inteligência e de coração, é uma personalidade unitária que se exprime pela sinceridade ou pelo sarcasmo, pela afectividade ou pela reflexão desesperada. A unidade do monólogo, afirma Pohlenz³, tem de a realizar o espectador, ao reconhecer a necessidade da dissimulação e ao tomar no seu verdadeiro sentido as diferentes partes do monólogo, mas isto não é exacto. A unidade procurada está, de facto, presente na intenção da personagem, que se serve da ambiguidade das palavras para traduzir a diversidade dos seus sentimentos. Mas, e aqui chegamos ao ponto crucial da interpretação, tem razão Pohlenz, ao observar que o sentido

¹ Veja-se, por ex., Kamerbeek, *The Ajax*, 1963², p. 134.

² *Op. cit.*, p. 287.

³ *Op. cit.*, I, p. 175.

das palavras de Ájax «ultrapassa largamente a simples intenção do engano»¹. Qual é então essa zona do sentido que o desejo do engano não pode abarcar? Qual é, afinal, a profunda intenção, capaz de justificar a elevação desusada do pensamento a que se entrega o herói ao longo do estranho monólogo? O contraste, sublinhado por Reinhardt², entre o Ájax que se esconde nas palavras enganadoras e o outro Ájax, excluído de tudo, que sob a aparência da participação oculta a nudez da alma solitária perante a morte, mantém-nos na periferia das coisas porque traduz o objectivo do autor dramático, não a verdadeira intenção da sua personagem. Esta creio eu encontrá-la numa espécie de iluminação interior dos seus motivos, tentada pelo herói na proximidade da morte, no desejo, que domina Ájax frente ao instante supremo, de justificar aos próprios olhos a sua decisão de suicídio. Neste sentido, o tempo fez-lhe ver, com as suas experiências, que chegou a hora de ceder. Cederá, por isso, aos deuses e aos Atridas (vv. 666-8).

Quando, a meio do 1.º episódio, se dá o regresso de Ájax à razão, dá-se, simultâneamente, o esclarecimento do caso no espírito martirizado do herói. «A filha de Zeus, a deusa poderosa, maltrata-me e destrói-me» exclama Ájax.³ E mais adiante:

*Nῦν δ' ἡ Διὸς γοργῶπις ἀδάματος θεὰ
ἤδη μ' ἐπ' αὐτοῖς χεῖρ' ἐπευθύνοντ' ἐμὴν
ἔσφηλεν ἐμβαλοῦσα λυσσώδη νόσον,
ὥστ' ἐν τοιοῦσδε χεῖρας αἰμάξαι βοτοῖς·
κεῖνοι δ' ἐπεγγελῶσιν ἐκπεφευγότες,
ἐμοῦ μὲν οὐχ ἐκόντος· εἰ δέ τις θεῶν
βλάπτοι, φύγοι τᾶν χῶ κακὸς τὸν κρείσσινα.*⁴

*Ora a filha de Zeus, a deusa indomável de olhar
terrível, quando eu já dirigia a minha mão sobre eles,*

¹ I, p. 175. Cf. também Reinhardt, *Sophokles*, 1947³, p. 35.

² *Op. cit.*, pp. 35-6.

³ vv. 401-2.

⁴ vv. 450-6.

*iludiu-me, lançando sobre mim a loucura furiosa,
levando-me a ensanguentar as mãos nestes animais.
Entretanto eles, que escaparam contra a minha vontade,
riem-se de mim. Mas, se um deus quer prejudicar-nos,
até um covarde pode escapar a quem é mais forte do que ele.*

Esta consciência de ser vítima de Atena informa, desde o momento em que recuperou o senso, o comportamento de Ájax. Manifesta, por isso, fraco entendimento da situação aquele que formula a pergunta: Porque não faz Ájax nova tentativa para matar os seus inimigos? A razão é óbvia: Ájax sabe que os seus adversários são os deuses e que a vingança é impossível. Sabe que a loucura viria, enviada pela deusa, todas as vezes que tentasse. Atena tem-no preso em estreitos limites. A intervenção pessoal da deusa na peça esclarece sobre a natureza do conflito. Muitas vezes os homens julgam defrontar outros homens, mas enganam-se. Também Filoctetes, na sua ignorância, força a intervenção de Hércules; também Creonte se ilude, na sua luta contra Hémon, mas o Coro da Antígona sabe. Por isso falha a interpretação de Errandonea¹, que baseia o sentido do monólogo disfarçado numa hipotética alteração de plano: o herói, em atenção à mulher e ao filho, desistiria de matar os Atridas e decidiria morrer sem atacar ninguém, para que aqueles não fossem perseguidos. Mas pergunta-se: matar os Atridas, como? Além do mais os Atridas estão prevenidos e não se deixarão surpreender. Quem corre perigo agora é Ájax e o Coro, como este declara nos seguintes versos:

*"Ωρα τιν' ἤδη τοι
κράτα καλύμμασι κρυψάμενον
ποδοῖν κλοπὰν ἀρέσθαι,
ἢ θοὸν εἰρεσίας ζυγὸν ἐζόμενον
ποντοπόρῳ ναῖ μεθεῖναι*

¹ Sófocles, 1958, p. 317.

τοίας ἐρέσσουσιν ἀπειλὰς δικρατεῖς Ἄτρεϊδαι
καθ' ἡμῶν· πεφόβημαι λιθόλευστον Ἄρη
ξυναλγεῖν μετὰ τοῦδε τυπεῖς, τὸν αἰσ' ἄπλατος ἴσχει.¹

Então é a hora de ocultar a minha cabeça com um véu e de me pôr secretamente em fuga, ou de me sentar no banco ágil dos remadores, lançando a minha nau pelos caminhos do mar; tais são as ameaças que contra nós vibram os dois Atridas soberanos. Temo morrer lapidado com este herói, que um destino terrível domina.

Na realidade, o 1.º episódio é, desde o reaparecimento de Ajax, a confissão amarga duma derrota irremediável. A explicação de Errandonea, salientando o mérito de Ajax em ceder onde não havia outra hipótese, transforma injustamente o herói numa personalidade dramática inconsistente.

Passada a loucura, o herói vê-se coberto de humilhação. Por isso ele deseja ardentemente a morte:

Ἴω
σκότος, ἐμὸν φάος,
ἔρεβος ὧ φαεινότατον, ὡς ἐμοί,
ἔλεσθ' ἔλεσθέ μ' οἰκήτορα,
ἔλεσθέ μ'· οὔτε γὰρ θεῶν γένος
οὔθ' ἀμερίων ἔτ' ἄξιος
βλέπειν τιν' εἰς ὄνασιν ἀνθρώπων.²

Ah! Trevas, minha luz! Ó Érebo, que brilhas para mim radiosamente! Levai-me, levai-me para viver convosco, levai-me. Já não sou digno de esperar qualquer auxílio nem dos deuses nem dos mortais.

¹ vv. 245-56.

² vv. 394-400.

Neste contexto a morte assume o aspecto dum caso pessoal do herói, não é um castigo da divindade mas uma forma de libertação duma vida impossível. É certo que, embora visitado profundamente pelo sofrimento, o Hércules de Eurípides não se mata, mas as circunstâncias são diferentes. Não o espera a desonra e a vergonha. Nele é a loucura causada por Hera que o leva ao crime, porque ele está inocente. O caso de Ajax é outro: a loucura veio salvá-lo à beira dum acto irremediável. Nestas condições, a singular cláusula da ira de um só dia, contida na profecia de Calcas, tem originado alguns equívocos. Se Teucro tem chegado mais cedo e mais cedo tem enviado o mensageiro, argumenta-se, Ajax teria podido salvar-se. É reduzir os factos a bem mesquinhas proporções. Os acontecimentos saíram já das mãos dos deuses, Ajax iniciou já a sua marcha para a morte. Tecmessa e o Coro, pensa-se, poderiam retê-lo na tenda, evitar talvez o suicídio, mas quem pode evitar um suicídio? Ajax cede aos deuses e cede também aos Atridas. Mas ceder aos Atridas matando-se é uma forma irónica de ceder, de se submeter à autoridade. No fundo é a autoridade divina que impera. Ajax sabe-o e por isso morre. É um modo de vencer os excessos da sua natureza, de se resignar, de se fazer entrar nos limites humanos de maneira radical e definitiva. Desaparecer. Não faz o mesmo o inverno, medita ele, para dar lugar ao verão, a noite para deixar brilhar o dia, o sono para que regresse a vigília? Porque não havemos de aprender sensatez? interroga-se¹. Ceder como as forças naturais é a grande justificação: morte não é fraqueza nem ignomínia.

Acabado o monólogo, Ajax pode caminhar para a morte sem hesitações. O tom do próximo e último monólogo, proferido em circunstâncias de total isolamento, é, por isso, claro e terminante. Liberto da presença dos seus, Ajax pode mostrar-se tal qual é, o mesmo homem preso aos seus ódios sem limites e às suas irrevogáveis determinações.

À última parte da peça confia Sófocles o papel de completar a

¹ Vejam-se os vv. 670-7.

imagem que até então traçara do seu herói, servindo-se para tanto de dois processos: um directo, pelo elogio de Ájax, posto na boca de Ulisses, o outro indirecto, pela simples caracterização das figuras dos Atridas. Em relação ao 1.º ponto recordarei a afirmação importante de Schmid¹ de que a iluminação de Ulisses por Atena no prólogo o prepara para o papel conciliatório do final da peça. Deste modo se estabelece um nexu unitário entre a primeira e a última parte da tragédia, ao mesmo tempo que se assinala ao prólogo a função de salientar a providência divina relativamente a Ájax. Nele se forja o instrumento da reparação e exaltação do herói. A apresentação dos Atridas é, por outro lado, um processo subtil de ajudar à reabilitação empreendida por Ulisses. O contraste entre aqueles homens mesquinhos e vingativos e a elevação moral do filho de Laertes reflecte-se favoravelmente em Ájax, que surge de algum modo justificado nos seus rancores contra estes chefes desprezíveis. Significativo que seja o próprio detentor das armas de Aquiles, o vencedor do concurso, a afirmar a grandeza de Ájax perante o membro mais qualificado do júri. A Agamémnon, que o preza como amigo acima de todos os Gregos, Ulisses honestamente declara:

*Κἀμοὶ γὰρ ἦν ποθ' οὗτος ἔχθιστος στρατοῦ,
 ἐξ οὗ κρᾶτησα τῶν Ἀχιλλείων ὄπλων
 ἀλλ' αὐτὸν ἔμπας ὄντ' ἐγὼ τοιόνδ' ἔμοι
 οὐκ οὔν ἀτιμάσαιμ' ἄν, ὥστε μὴ λέγειν
 ἔν' ἄνδρ' ἰδεῖν ἄριστον Ἀργείων, ὅσοι
 Τροίαν ἀφικόμεσθα, πλὴν Ἀχιλλέως.²*

*Para mim também ele era o maior inimigo que
 havia no exército, desde que entrei na posse das armas
 de Aquiles. Mas, mesmo assim, não poderia fazer-lhe*

¹ *Geschichte der griechischen Literatur*, I, 2, p. 335.

² vv. 1336-41.

a afronta de negar que vi nele o mais bravo de todos os Argivos que vieram a Tróia, à exceção de Aquiles.

Esta é a melhor reparação que Ájax podia receber pela injustiça sofrida e tal é claramente a intenção do Autor. Se assim não fosse, que necessidade tinha Ulisses de afirmar a superioridade de Ájax entre todos os guerreiros gregos, incluindo ele próprio? Não era isto uma maneira discreta de reconhecer o carácter iníquo da votação, de dar razão ao ressentimento de Ájax? De resto, já anteriormente Sófocles levantara uma ponta do véu sobre as circunstâncias em que se realizara o concurso. No diálogo áspero travado entre Teucro e Menelau, ouve-se a certa altura o seguinte:

ME. Μισοῦντ' ἐμίσει, καὶ σὸ τοῦτ' ἠπίστασο.

TEY. Κλέπτῃς γὰρ αὐτοῦ ψηφοποιὸς ἠδ' ἠρέθῃς.

ME. Ἐν τοῖς δικασταῖς, κοῦκ ἐμοί, τόδ' ἐσφάλῃ.

TEY. Πόλλ' ἂν καλῶς λάθρα σὸ κλέψῃς κακά.¹

MENELAU: Ele odiava-me e eu odiava-o. Tu sabias isso.

TEUCRO: É que se descobriu que tu fabricaste votos para o roubar.

MEN.: A origem da sua derrota está nos juizes, não em mim.

TEUC.: Mas tu podes ter manobrado com habilidade às ocultas.

Assim se esboça a ideia de um conluio de que teria sido vítima Ájax. Aparentemente os obreiros da injustiça, os responsáveis pela morte do herói, são os Atridas, cujos defeitos são apresentados, nas cenas finais, a uma luz impiedosa. Mas Tecmessa não se deixa iludir, nunca as personagens de Sófocles se deixam iludir. Atente-se

¹ vv. 1134-7.

neste fragmento do diálogo entre Tecmessa e o Corifeu após a descoberta do cadáver de Ajax:

TE. *Ὀὐκ ἂν τάδ' ἔσται τῆδε, μὴ θεῶν μέτα.*

XO. *Ἔγαν ὑπερβριθές ... ἄχθος ἦγνυσαν.*

TE. *Τοιόνδε μέντοι Ζηρὸς ἢ δεινὴ θεὸς
Παλλὰς φντεύει πῆμ' Ὀδυσσέως χάριν.¹*

TECMESSA: *As coisas não estariam como estão sem a intervenção dos deuses.*

CORIFEU: *Impuseram-nos um fardo demasiado pesado.*

TEC.: *Esta desgraça foi, certamente, causada por Palas, a deusa terrível filha de Zeus, para agradecer a Ulisses.*

Os acontecimentos são, em última análise, obra dos deuses. Tudo na peça o proclama desde a intervenção da deusa no prólogo às declarações do adivinho e aos juízos que sobre a situação formulam as principais personagens da tragédia. A própria estranheza dos acontecimentos aí está a testemunhá-lo. Pondera Teucro a singular participação na morte de Heitor do cinto que a este oferecera Ajax, do mesmo modo que a morte de Ajax é causada pela espada, presente de Heitor. Tais coincidências podem parecer desprovidas de sentido a pessoas pouco habituadas à reflexão, mas tal não é o caso de Teucro que declara:

*Ἔγω' οὐκ Ἐρινὸς τοῦτ' ἐχάλκευσε ξίφος,
κἀκεῖνον Ἄιδης, δημιουργὸς ἄγχιος;
Ἔγὼ μὲν οὖν καὶ ταῦτα καὶ τὰ πάντ' αἰεὶ
φάσκοιμ' ἂν ἀνθρώποισι μηχανᾶν θεοῦς.²*

*Não foi a Erinia que forjou esta espada e Hades,
artífice cruel, aquele cinto? Pela minha parte, eu
diria que são sempre os deuses que criam os destinos
dos mortais.*

¹ vv. 950-4. No v. 951, dada a incerteza do texto, indico a lacuna com Stanford.

² vv. 1034-7.

Todos estes factos e depoimentos permitem situar a acção numa perspectiva verdadeira. Os grandes interlocutores do homem são os deuses, ainda quando o diálogo parece travar-se apenas no plano humano. A presença de Atena no prólogo é uma forma de exprimir esta relação essencial em que os deuses se encontram com a acção nesta tragédia. Mas isto não significa que tudo dependa dos deuses, o homem surge na peça entregue a si próprio, como um realizador autónomo do seu próprio destino. Efectivamente, sente-se, ao ler a tragédia, que não é a ira divina que arrasta Ajax à auto-destruição, mas uma força interior que ninguém pode deter. A menos que se esvazie de sentido o oráculo de Calcas, reduzindo-o a mero expediente destinado a intensificar a emoção dramática, Atena não quer a morte do herói, de outro modo não forneceria o meio de a evitar. Se o mensageiro não chega a tempo, é porque não podia chegar a tempo. Sófocles não precisa de acasos ou coincidências para montar o mecanismo da acção. O espectador sabe que ninguém poderá salvar Ajax porque o seu caso não tem outra solução e sabe-o, não porque o suicídio seja o «facto histórico» de que fala Pohlenz, mas porque o 1.º episódio da tragédia enraizou nele esta convicção. Só considerando a tragédia como um todo perfeito prestamos justiça à arte dramática de Sófocles. Compreendem-se, assim, as citadas palavras de Tecmessa depois da morte de Ajax: «As coisas não estariam como estão sem a ajuda dos deuses». Os deuses apenas ajudam, são colaboradores do homem na sua salvação ou na sua destruição. No caso do *Ajax*, a mesma Atena que colaborou no suicídio do herói, vai concorrer para a sua reabilitação na 2.ª parte da peça, por intermédio de Ulisses, seu interlocutor no prólogo. E nesta intervenção contínua de Atena me parece radicar a tão discutida unidade da peça. Na realidade, a bipartição da tragédia, já censurada por um crítico da Antiguidade, pode parecer estranha a quem não estiver atento à importância que tem na acção a personagem divina de Atena. O paralelo com a *Antígona* poderá ajudar a esclarecer este problema. Também aqui o entrecho se divide em duas partes, das quais a 2.ª se caracteriza igualmente pela ausência do protagonista. Mas a semelhança é mais aparente do que real. A unidade da *Antígona* assenta fundamental-

mente na personalidade da princesa mártir, que, ainda quando está ausente da cena, continua a polarizar a atenção do espectador e a dominar o pensamento das outras personagens da tragédia. Não corre Creonte para a salvar, sem saber que já é tarde demais? Antígona está em cena na narrativa do mensageiro e no desespero de Creonte. De resto, a morte de Antígona é um facto dramático que ocorre já no final da tragédia, com todo o seu cortejo de calamidades. Pelo contrário, no *Ájax*, a morte do herói pouco mais que a meio da peça põe fim à sua participação activa na acção. Ájax morto já não domina os acontecimentos, a sua presença não tem o grau de realidade da presença de Antígona após a saída desta para a prisão. Ájax agora é mais um pretexto do que o centro irradiador da acção trágica. Se eu quisesse continuar o paralelo com a *Antígona*, diria que neste momento Ájax corresponde mais a Polinices do que à desventurada filha de Édipo. É, por isso, compreensível que alguns autores, como Kitto, atribuam à figura de Ulisses uma importância decisiva na estruturação da unidade da peça. Mas esta opinião parece-me resultar dum equívoco. A actuação de Ulisses é uma forma discreta da actuação de Atena, que o ensaiou devidamente no prólogo para representar o seu papel na última parte da tragédia. Efectivamente, o elogio de Ájax, feito pela deusa, associado à lição de moderação e sabedoria com que termina o prólogo, condicionam a atitude exemplar de humanidade que Ulisses adoptará posteriormente. A justiça que este presta no fim ao seu inimigo morto tem ecos evidentes das palavras divinas do prólogo. Assim a unidade da peça se realiza na vontade divina de Atena, que, colaborando com Ájax na 1.^a parte da peça (ela própria se diz irónicamente aliada do herói¹), fica sòzinha, após a morte daquele, para operar a sua reabilitação. Esta homenagem, prestada pela deusa ao herói suicida, vem revelar o sentido profundo do termo «aliada» (σύμμαχος) que ambos utilizam no prólogo. Com a deusa se aliou o herói contra si próprio, privando-se dos meios de executar a sua vingança; da deusa proveio a loucura, que o ensinou a resi-

¹ v. 90.

gnar-se ao destino limitado de ser humano; pela deusa foi exaltado aos olhos dos seus inimigos. O drama brotou dum desequilíbrio fatal entre personalidade humana e vontade divina e terminou em equilíbrio, com a conciliação das forças contrárias. Ájax falhou na tentativa de se superar e reconheceu, na morte, os seus limites. Mas o homem não está só, num mundo povoado de forças divinas. As lágrimas de Tecmessa e os risos dos Atridas são, por estranho que pareça, faces da mesma realidade superior que tudo engloba. Sabe-o o Coro, que declara (v. 383):

«É com a ajuda dos deuses que todos riem e choram».

(Página deixada propositadamente em branco)

II

UNIDADE DA ACTUAÇÃO DO CORO NA «ANTÍGONA»

Depois de tantos e tão finos espíritos se terem ocupado da *Antígona* de Sófocles, na ânsia de lhe perscrutar as belezas e os mistérios, continua a obra a suscitar o interesse dos estudiosos e a rejuvenescer ao calor de controvérsias apaixonadas. E uma pergunta surge, inevitável: Será possível dar desta obra de arte uma interpretação que satisfaça, sem recorrer a violências do sentido, a alterações arbitrárias do texto, a intervenções discutíveis de critérios puramente subjectivos? A empresa é difícil, mas não totalmente desesperada. E os resultados serão tanto mais seguros quanto mais directamente derivarem da consideração exacta do texto e mais perfeitamente revelarem a unidade e coesão da sua estrutura. A crítica que precisa de postular a insuficiência do artista para dar conta das dificuldades da sua criação, corre o risco gravíssimo de transformar as suas limitações em critério infalível de verdade. Se é inevitável partir de um postulado, seja ele o da riqueza inesgotável das verdadeiras obras de arte, que, contra todos os críticos, acabam sempre por ter razão.

Muito se tem discutido sobre a unidade da *Antígona* e alguns arrebatados sugeririam ao Autor, se pudessem, que mudasse o título da obra para *Creonte*, personagem que, em seu entender, é o fulcro da obra e o esteio da sua unidade. Mas Sófocles chamou à sua peça *Antígona* e a verdade é que, para o leitor confiado, Antígona domina

a cena até final¹. O destino de Creonte interessa-nos na medida em que traduz uma reparação devida pelos deuses a Antígona e a sorte de Hémon e Eurídice é como que um prolongamento da fatalidade que feriu a heroína, ante o olhar vigilante dos deuses. Olhar vigilante e desapiedado, pensamos nós. O sofrimento de Creonte não dá ao nosso sentido moral satisfação bastante para as catástrofes desencadeadas pela sua estreiteza de visão e, principalmente, pela sua dureza de coração. Creonte é, originariamente, um homem bem intencionado, cuja natureza tem em si germes activos de corrupção. É a sede do poder que nele abafa todo o sentimento de humanidade e o impele para a catástrofe. A ruína forja-a ele por suas próprias mãos. E Antígona? Poder-se-á falar duma culpa de Antígona? A pergunta é antiga e obsidiante. Há, certamente, na heroína sofocliana algo de excessivo, que não se limita ao cumprimento estrito de um dever religioso, mas se embriaga com uma vaga perspectiva de martírio. Recorde-se, por exemplo, a sua agressividade frente a Creonte, tantas vezes criticada. Quando o Corifeu, após a famosa *ῥῆσις*² de justificação de Antígona, se espanta com a rigidez da sua atitude³, parece-me estar no bom caminho. Não se trata, creio eu, de julgar da validade dos argumentos apresentados, mas tão somente de caracterizar a forma da sua apresentação. Os laços de sangue, que uniam Creonte a Antígona, para não falar na relação sentimental derivada do noivado com Hémon, justificavam um adoçamento da atitude do rei e precisamente no facto de Creonte não modificar as suas disposições perante a realidade inesperada reside a causa da sua ruína. E, no entanto, Antígona não modera as suas atitudes, como se julgasse indigna qualquer tentativa de conciliação.

¹ Ver sobre este assunto, entre outros autores, G. MÜLLER, *Sophokles, Antigone*, 1967, pp. 12-3.

² «fala extensa».

³ vv. 471-2: *Δηλοῖ τὸ γέννημ' ὁμὸν ἐξ ὁμοῦ πατρὸς
τῆς παιδός· εἶκειν δ' ὄνκ ἐπίσταται κακοῖς.*

A donzela mostra ser filha dura dum pai duro. Não sabe ceder às desgraças.

Fala da morte, como de algo inevitável, e desafia positivamente a inflexibilidade de Creonte ao classificá-lo de doido¹. A reacção deste é violenta e adopta o mesmo tom. No fundo, há um ponto em que se equivalem o tirano e a vítima: ambos agem com extrema rigidez, fatora do desastre.

Mas, muito antes deste momento, já Antígona revelara o arrebatamento estrutural da sua natureza. No diálogo inicial com Ismena, ao ver-se sòzinha com o seu projecto, Antígona recusa qualquer conselho de prudência ou moderação. E, instada pela irmã para que, ao menos, oculte o seu desígnio, Antígona exalta-se e pede-lhe que proclame o seu feito por toda a parte². Compreende-se que o sentir-se abandonada pela irmã querida, em momento tão grave da sua existência, faça perder o domínio a Antígona, em todo o caso, o equilíbrio não parece ser uma constante da sua natureza. Aos olhos dos Gregos, que consideravam a moderação uma virtude cardial, poderia talvez este traço do carácter de Antígona justificar a sua desgraça. Mas, mesmo assim, ainda haveria alguma coisa para explicar. Não arrisca Antígona a sua vida, pelo menos em parte, na defesa dos direitos dos deuses espoliados? Não bastaria a grandeza do sacrifício para compensar quaisquer fraquezas da sua humanidade? De resto, tendo a tragédia grega uma feição eminentemente religiosa, e nada se passando no mundo sem a vontade soberana dos deuses, onde está a lógica da morte de Hémon e de Eurídice? Sabia Sófocles que, aos olhos do homem, a vida se ramifica muitas vezes na injustiça e no absurdo, pelo que o perigo do negativismo religioso espregia as almas sedentas de lógica e de jus-

¹ vv. 469-70. Σοὶ δ' εἰ δοκῶ νῦν μῶρα δρῶσα τυγχάνειν,
σχεδόν τι μῶρω μωρίαν ὀφλισκάνω.

E, se acaso te pareço agir como louca, talvez eu esteja a ser acusada de loucura por um louco.

² vv. 86-7. Οἴμοι, καταύδα· πολλὸν ἐχθίων ἔσῃ
σιγῶσ', εἴαν μὴ πᾶσι κηρύξης τάδε.

Oh! Declara-o bem alto. Serás muito mais odiosa se te calares, não o proclamando a toda a gente.

tiça. Mas uma crença humilde e positiva numa divindade identificada com a razão e com a moral liberta Sófocles da revolta ou do desespero. O mundo tem um sentido, ainda que esse sentido possa escapar ao espírito limitado do homem.

Hémon e Eurídice são envolvidos pelos acontecimentos e cumprem um destino que não merecem. Mas dir-se-ia que o destino para os Gregos, desde Hesíodo, perde, por vezes, a significação estritamente pessoal para assumir um sentido colectivo, em que os indivíduos aparecem ligados por uma teia invisível de relações. Despojado do seu carácter transcendente, o destino surge então como algo que é inerente à própria condição do homem, algo tecido pelas suas insuficiências e limitações. Os deuses parecem alheios e, se estão presentes, é numa íntima lógica dos acontecimentos, numa correcção necessária de todos os excessos. Hémon e Eurídice vivem um destino comum com Antígona e as razões profundamente humanas que os determinam têm raízes no mais fundo do seu ser, lá onde as forças divinas se confundem com os instintos mais elementares. A Hémon move-o Afrodite, actuante na força vital do amor que une os seres. A Eurídice é ainda o amor que a move e a faz morrer, mas o amor maternal, ferido no que tem de mais caro.

Mas, se a peça realiza aos nossos olhos uma perfeita unidade em torno da personagem de Antígona, a cujo destino se entrelaçam, mais ou menos intimamente, os destinos das outras personagens da tragédia, especial interesse oferece a análise da actuação do coro e a pesquisa duma possível unidade no seu comportamento dramático. Sendo incontestável que as personagens evoluem com lógica no quadro dos acontecimentos, num desdobramento progressivo da sua personalidade, cabe perguntar se também o coro, personagem dramática em Sófocles, na opinião autorizada de Aristóteles¹, não possui um perfil definido, inteiramente de acordo com a sua condição e papel que desempenha na economia da peça. A resposta é, naturalmente, afirmativa e a análise seguinte tentará definir os traços gerais da sua personalidade, revelada na reacção aos sucessos que se desenrolam na sua presença.

¹ LUCAS, *Aristotle, Poetics*, 1968, 1456^a.

O párodo da Antígona é um canto de júbilo e acção de graças aos deuses, protectores da cidade. Canto religioso, que, no próprio momento do triunfo, reconhece a fraqueza do homem e a sua dependência do divino. A sabedoria dos velhos tebanos é feita de auto-consciência e de um ancestral sentimento de mesura, que interpreta os acontecimentos sem os deformar. «Zeus odeia profundamente a jactância duma língua orgulhosa»¹, declara o Coro, cujo propósito final é o de esquecer o passado recente de luta e angústia e agradecer aos deuses, nos seus templos, a dádiva da libertação. Deste modo, o párodo traduz uma infinita sensação de alívio que sucede ao pesadelo da guerra. As palavras do Coro supõem uma paz definitiva, realizada pelos deuses, zeladores do direito, mas o espectador, que assistiu ao diálogo de Antígona e Ismena, sabe que a tempestade se aproxima, e vive intensamente o contraste desejado pelo Poeta². O párodo desempenha, portanto, uma função dramática, para além duma primeira caracterização das figuras que o realizam. Sentimos como é passageira a alegria dos homens e contingente o seu destino.

Neste momento surge Creonte. Ficamos a saber que a virtude que distingue o Coro é a lealdade aos governantes, nunca desmentida. Creonte parece ter a peito mostrar-se digno da confiança do Coro e enuncia longamente os princípios que vão nortear a sua conduta política, fazendo-o com a energia de quem pretende impressionar logo de começo pela inteireza dos seus propósitos. Se aceitarmos como certo o juízo de traidor formulado a respeito de Polinices, e de facto em toda a peça nunca este juízo é posto em dúvida, Creonte tem, aparentemente, razão nas disposições que toma relativamente aos dois irmãos. Só na aparência, entretanto, porque Creonte quebra os laços de sangue que o unem a Polinices, pondo acima dos seus deveres familiares, com carácter religioso, as suas obrigações de governante. Creonte busca, afinal, fundar o seu governo na negação de princípios sagrados, como se tal

¹ vv.127-8: *Ζεὺς γὰρ μεγάλης γλώσσης κόμπους ὑπερχθαίρει...*

² Cf. G. MÜLLER, *Überlegungen zum Chor der Antigone*, «Hermes», 89. Band, Heft 4, 1961, pp. 398-9.

atitude demonstrasse, de forma inequívoca, a sua resolução de ser imparcial. Esta imparcialidade, sentimos nós, tem muito de dureza e inflexibilidade. A reacção do Coro ao discurso de Creonte é de transigência forçada, que não de assentimento espontâneo ao que foi dito. Nada, porém, nas suas palavras revela subserviência ou senil temor: apenas a convicção, pouco heróica, de que só por loucura se pode alguém arriscar à morte. O Coro move-se na esfera das pessoas vulgares, a que também pertence Ismena, mas o facto de se negar aos perigos da acção não implica concordância com a posição assumida por Creonte. E é de desassombro e destemor a sua sugestão que o enterro de Polinices exprima a vontade dos deuses. Não parece, pois, correcta a interpretação do coro como um conjunto de homens que incensam o poder e se dobram, por cobardia, a todos os seus caprichos. Sófocles salvaguardou a dignidade do coro, embora o não apresente como exemplo escolhido de humanidade.

A entrada do guarda, ao mesmo tempo que faz progredir a acção, serve para acentuar o perfil humano de Creonte. Começam agora a avultar os seus defeitos, dos quais o maior é uma incurável estreiteza de espírito, que o não deixa sair do círculo apertado da sua individualidade. A obsessão do poder perturba-lhe o raciocínio ao ponto de, em todas as oposições ou contrariedades, só ver ameaças à sua soberania. O trágico desta situação é perfeitamente expresso pelo guarda, quando afirma: «Ai de mim! Como é terrível que uma pessoa que pensa, possa pensar também mentiras!»¹.

Creonte e o guarda abandonam a cena, e então o Coro canta o 1.º Estásimo, cujo sentido tem dado lugar às mais variadas interpretações. Não parece legítimo considerar este estásimo como puro intermédio lírico sem qualquer relação com a acção. A ideia de que Sófocles pretendesse servir-se desta hipotética pausa para falar aos Atenenses em seu nome pessoal, no exercício duma espécie de magistério moral e político, está em desacordo com a natureza de personagem que deve atribuir-se ao coro e, sobretudo, com o interesse dramático íntima-

¹ v. 323.

mente ligado à unidade de estrutura da peça. Com grande solenidade exalta o Coro a maravilha que é o homem e a sua ascensão ao longo da história. Mas o progresso material, pensa o Coro, deve ser acompanhado do respeito pelas normas cívicas e religiosas, sem o que o homem incorrerá na condenação dos seus concidadãos. Ocorre perguntar: que relação tem tudo isto com o caso particular de Antígona, que é o que de momento interessa o espectador? Parece indiscutível que o Coro condena a acção do enterramento na parte final do seu canto, o que não significa, evidentemente, que condene Antígona, cuja relação com a acção o Coro ainda inteiramente desconhece. Este facto é importante porque iliba o Coro da acusação, tantas vezes formulada, de incongruência no seu procedimento relativamente a Antígona. Mas a atitude do Coro não é isenta de dificuldades, se recordarmos a corajosa sugestão feita a Creonte, de que na cerimónia do enterramento entrou acaso a mão dos deuses. Observa Kitto¹ que a narrativa do guarda inclui aspectos de maravilhoso que naturalmente haviam de influir no ânimo do Coro. Aquela pequena camada de poeira que cobriu o corpo e o protegeu milagrosamente da injúria das feras e dos cães, o aspecto do solo sem marca de carro ou de enxada, insinuavam a presença do divino naquela transgressão da lei de Creonte. Mas a verdade é que Creonte rejeita com violência tal interpretação do facto e o próprio Coro vem a abandoná-la, abalado pela argumentação do rei. Parece lógico concluir que o caso podia ter uma explicação natural (não importa saber como) ou então a cena é absurda. A sugestão do Coro traduz uma orientação de espírito que busca nos factos a sua significação religiosa; a mudança de opinião é perfeitamente justificável numa personagem sensível ao peso das razões. O 1.º Estásimo representa, portanto, um equívoco que o decorrer da acção depressa desfará e o Coro ganha em humanidade e dramática verosimilhança, na medida em que reage coerentemente às solicitações dos acontecimentos. Se o Coro exprime, por vezes, a opinião do Poeta, fá-lo de maneira discreta, sem quebra da unidade do carácter que na peça

¹ *Form And Meaning In Drama*, 1959, pp. 155-6.

lhe pertence. Não há aqui arbitrariedade nem intromissão abusiva da personalidade do Autor.

A entrada do guarda com Antígona vem iluminar a situação. Agora o conflito, esboçado no prólogo, apresenta-se em toda a sua trágica realidade. Creonte e Antígona defrontam-se sem possibilidade de conciliação. São conceitos de vida opostos, encarnados em temperamentos irreductíveis, que ignoram o que seja ceder. Dum lado, um homem que atribui à lei do Estado um valor máximo; do outro, uma mulher que conhece, por instinto, uma outra lei mais alta, que ninguém impunemente pode violar. E o espectador não sabe onde está o juiz e o réu, onde o carrasco e a vítima, porque a questão que se debate é da ordem moral e religiosa e Creonte, neste campo, não possui mais direitos do que Antígona. Esta indefinição havia de interessar profundamente o espectador grego, para quem não existia uma separação nítida entre lei do Estado e lei religiosa. Não é o próprio Coro que, no início da peça, fala de Creonte como o soberano de um Estado criado pelos deuses¹? O problema consistirá, pois, em saber se Creonte correspondeu às obrigações religiosas na promulgação da sua lei². E, como não parece lícito duvidar da rectidão das suas intenções, Creonte é uma personalidade trágica que, por um vício estrutural da sua natureza, atrai sobre si o desastre, sem alienar inteiramente a nossa simpatia e compreensão. É mérito de Sófocles o surpreender a realidade em tão delicados cambiantes, sem falsas simplificações. Creonte defende um princípio legítimo dentro dos limites normais da sua aplicação, mas erra ao ultrapassar estes domínios, esquecendo a parte que em tudo cabe aos deuses. Tem razão Bowra, quando afirma:

«From a Greek point of view Creon errs because he assumes that

¹ v. 157.

² Knox exagera, ao salientar a existência de atitudes religiosas opostas em Creonte e Antígona (*The Heroic Temper*, 1966², p. 102). O conflito, que daqui resulta, entre deuses da cidade e deuses subterrâneos complica desnecessariamente uma intriga já complexa. Mais correcta, por isso, a orientação de Bultmann (*Polis und Hades in der Antigone des Sophokles*, in *Wege der Forschung: Sophokles*, 1967, p. 319) para quem Olimpo e Hades constituem, na *Antígona*, uma unidade.

reasons of state justify him in denying their due to the gods. He neglects the distinction between what is due to them and what is due to men, between what is holy and what is merely just»¹.

Este erro de visão, acentuado pelo capricho do orgulho ferido, fá-lo seguir o seu caminho cegamente, sem o correctivo da reflexão moldada na consciência dos próprios limites. No auge da cólera, ao ver a sua autoridade posta em causa por uma mulher, Creonte invade, inconscientemente², a esfera vedada dos direitos de Ζεὺς Ἐρκεῖος, quando exclama:

Ἄλλ' εἴτ' ἀδελφῆς εἶθ' ὀμναιμονεστέρα
τοῦ παντὸς ἡμῖν Ζηρός Ἐρκείου κυρεῖ,
αὐτὴ τε χῆ ξόναιμος οὐκ ἀλόξετον
μόρου κακίστον³

Mas ainda que ela seja filha de minha irmã, ainda que ela esteja, pelo sangue, mais próxima de mim do que todos aqueles que invocam Zeus no altar da minha casa, nem ela nem a irmã escaparão ao mais terrível destino.

E Tirésias há-de exprobrar-lhe a sua falta em relação aos deuses infernais, despojados das suas honras. Mas Creonte perde-se por um conceito errado de divindade, que, aos nossos olhos, pode parecer correcto e evoluído, mas nele serve apenas o desvairo das suas

¹ *Op. cit.*, pp. 70-1.

² Não me parece certa a opinião de Mazon sobre este ponto tão importante, expressa em nota à sua tradução deste passo, a págs. 90 da sua edição (Paris, «Les Belles Lettres», 1955):

«Créon sait fort bien qu'en frappant Antigone il entre en conflit avec le Zeus de la maison, le Ζεὺς Ἐρκεῖος dont l'autel s'élève dans la cour du palais... Il est donc conscient de sa faute envers les dieux, et l'excuse qu'il en donnera plus tard (1043) est en fait sans valeur».

³ vv. 486-9.

paixões. À exortação de Tirésias a que ceda no caso de Polinices responde:

οὐδ' εἰ θέλουσ' οἱ Ζηγὸς αἰετοὶ βορὰν
φέρειν νιν ἀρπάζοντες ἐς Διὸς θρόνους,
οὐδ' ὡς μίασμα τοῦτο μὴ τρέσας, ἐγὼ
θάπτειν παρήσω κείνον· εἶ γὰρ οἶδ' ὅτι
θεοὺς μιαίνειν οὔτις ἀνθρώπων σθένει.¹

*Não, mesmo que as águias de Zeus o queiram arrebat-
tar, para o comer, até ao trono de Zeus, nem assim, por
medo desta mancha, eu o deixarei sepultar. É que eu
sei bem que nenhum mortal pode manchar os deuses.*

E a insistência no motivo da rebelião contra o poder legalmente cons-
tituído mostra à evidência quão longe está Creonte de ofender os deuses
com o seu procedimento. São sempre as mesmas desconfianças duma
conjura, manobra pelo dinheiro, que mobiliza guardas e adivinhos.
Assim, por exemplo, se exprime Creonte dirigindo-se a Tirésias:

ᾠ πρέσβυ, πάντες ὥστε τοξόται σκοποῦ
τοξεύετ' ἀνδρὸς τοῦδε, κοῦδὲ μαντικῆς
ἄπρακτος ὑμῖν εἶμι, τῶν δ' ὑπαὶ γένους
ἐξημπόλημαι κάκπεφόρτισμαι πάλαι.²

*Ó velho, todos vós atirais sobre mim, como arqueiros
a um alvo, e até os adivinhos me tomam como objecto
de suas adivinhações. Há muito tempo que sou ven-
dido e traficada por indivíduos dessa raça.*

O carácter impulsivo de Creonte, exasperado pelo diálogo com
Antígona, revela-se amplamente no erro da condenação de Ismena.

¹ vv. 1040-4.

² vv. 1033-6. Sobre a lição κάκπεφόρτισμαι ver G. MÜLLER, *Sophokles, Antigone*, nota aos vv. 1033-6. Acrescente-se que a apócope no prefixo torna a variante recusada menos natural do que a adoptada por Pearson.

Mais uma vez o Coro mostra a sua independência frente a Creonte, quando, pela voz do Corifeu, sublinha a entrada de Ismena com as seguintes palavras:

Καὶ μὴν πρὸ πυχῶν ἦδ' Ἰσμήνη,
φιλάδελφα κάτω δάκρυ' εἰβομένη·
νεφέλη δ' ὄφρονων ὑπερ αἱματόεν
ῥέθος αἰσχύνει,
τέγγουσ' εὐῶπα παρειάν.¹

*Eis Ismena que sai, derramando lágrimas de amor
fraterno. Uma nuvem na sua frente ensombra o seu
belo rosto molhado, a que afluíu o sangue do coração.*

Palavras de viva piedade, que parece não terem em conta a ira cega de Creonte, que logo a seguir explode em injúrias e ameaças. E, depois do diálogo atormentado entre Antígona e Ismena, em que esta resgata admiravelmente todas as suas fraquezas pela heróica resolução de morrer com a irmã, depois do recurso baldado de Ismena ao noivado de Hémon com Antígona, mais um verso do Coro a denunciar a sua oposição a Creonte: «Vais, realmente, privar o teu filho desta donzela?»²

É evidente que a pergunta não pode ter carácter retórico, correspondendo a uma curiosidade gratuita, o que seria insensato em tais circunstâncias, mas exprime, ainda que moderadamente, o reforço do pedido de Ismena, desprezado pelo rei. E, logo a seguir, entoa o coro o 2.º Estásimo, que, partindo da consideração da sorte de Antígona, parece depois aplicar-se deliberadamente ao caso de Creonte. A interpretação do estásimo é discutível, não se podendo afirmar com segurança que, a partir do v. 604, o Coro tenha em mente Creonte, mas, se não tem, então por trágica ironia é dele que fala sem saber. Efectivamente, a φρενῶν ἐρινύς³, a ἀνδρῶν ὑπερβασία⁴,

¹ vv. 526-30.

² v. 574.

³ «fúria do espírito».

⁴ «arrogância dos homens».

o *πάμπολν* ¹, causador do desastre, a terrível confusão do mal e do bem não podem, sem grosseiro equívoco, referir-se a Antígona, e nada, até este momento, autoriza a admitir tal cegueira de espírito no Coro. Sem ter tomado uma atitude abertamente hostil a Creonte, com quem, aliás, não está em inteiro desacordo, já o Coro pôde exprimir as suas reservas ao procedimento do rei e manifestar a sua simpatia, ou pelo menos a sua compaixão, pela princesa rebelde. O motivo da maldição hereditária, com os seus numerosos paralelos na literatura anterior, é, ainda, um hábil processo de caracterização do Coro, pela integração que revela num modo de pensar tradicional. Secundário me parece averiguar se tal conceito corresponde, ou não, à íntima convicção do Autor. Reconheço apenas, e isso é essencial, que este motivo quadra perfeitamente à mentalidade do Coro e não representa, por isso, dissonância ou quebra de unidade na estrutura dramática.

As últimas palavras do 2.^o Estásimo, anunciando o desastre inevitável para o culpado na moldura duma experiência religiosa tradicional, deixam a atmosfera carregada de presságios de tragédia. É então que aparece Hémon e, por um contraste poderoso, se inicia, com ilusória moderação, a cena entre pai e filho. O comportamento do Coro, que se precisa melhor ao longo desta cena, revela-se agora em toda a sua complexidade. Compreendemos que o Coro apoia Creonte no seu desejo de manter a ordem na cidade e o aprova na sua resolução de fazer valer as suas exigências junto dos seus familiares. Os perigos da anarquia, impressivamente descritos por Creonte, preocupam o espírito dos velhos tebanos, que, por isso mesmo, não aderem totalmente ao partido de Antígona. O exemplo da rebelião, ainda que justificada, pode produzir frutos de desastre e o Coro, que procede de acordo com um longo passado de apoio à realeza ², hesita naturalmente entre o cumprimento de um dever político e a exigência de um novo dever, que a sorte de Antígona criou. Nesta batalha de princípios, travada na consciência do Coro, há lógicas oscilações, mas, como tenho

¹ «excesso».

² Cf. vv. 164-9.

acentuado, é o princípio da humanidade que prevalece. De momento, o Coro exerce um papel conciliatório entre Hémon e Creonte; depois de ter louvado o rei pela justeza das suas observações sobre o valor da disciplina ¹, louva igualmente o filho pelo bom senso das suas palavras. E, no entanto, há uma contradição profunda, espectacular, entre a linguagem de Creonte e a de Hémon. Mais ainda, o caso de Antígona, que se dilui um tanto nos princípios de ordem geral enunciados por Creonte, ocupa, pelo contrário, claramente, o centro da fala de Hémon, sendo, por isso, tanto mais significativa a adesão do Coro à sua argumentação. E, quando Hémon parte desesperado com a cruel obstinação de seu pai, o Coro tem uma palavra de piedade para o jovem e, aproveitando a perturbação do rei, consegue dele o perdão de Ismena. Creonte começa a ceder, mas a sua ira, concentrada agora apenas em Antígona, cega-o a ponto de redobrar de insolência para com os deuses infernais. Depois de condenar Antígona a morrer encarcerada numa gruta, assim se exprime a ὄβρις de Creonte:

κάκει τὸν Ἄιδην, ὃν μόνον σέβει θεῶν,
αἰτουμένη που τεύξεται τὸ μὴ θανεῖν,
ἢ γνώσεται γοῶν ἀλλὰ τηρικαῦθ' ὅτι
πόνος περισσός ἐστι τῶν Ἄιδου σέβειν.²

*e aí, orando a Hades, o único deus que ela adora,
talvez obtenha a graça de não morrer, ou então saberá
que é trabalho inútil venerar os mortos.*

¹ Note-se que em Creonte a preocupação da ordem sobreleva a da própria justiça, como se deduz dos vv. 666-7:

Ἄλλ' ὃν πόλις στήσειε, τοῦδε χρὴ κλέειν
καὶ σμικρὰ καὶ δίκαια καὶ τᾶναντία.

*Mas aquele que a cidade tiver escolhido por chefe deve ser
obedecido nas coisas pequenas e nas grandes, nas justas e nas
injustas.*

² vv. 777-80.

Nesta altura não devem restar dúvidas ao espectador de que Creonte está à beira do desastre, a que ninguém o poderá arrancar. Não é só o ataque directo a Hades, Creonte trava também luta com um novo poder, o poder invencível de Afrodite, espezinhado nos esponsais impossíveis de Hémon e Antígona. Para além das pessoas, Creonte defronta outros adversários mais temíveis e, deste modo, a tragédia se amplia até atingir as augustas proporções a que aspira por seu carácter religioso. Ao espírito reflexivo do Coro é visível esta outra presença, ignorada pela cegueira de Creonte, e por isso o 3.º Estásimo canta o poder do amor, que submete os animais, os homens e os próprios deuses, e está na base desta revolta filial. Não parece aceitável uma interpretação de Hémon, movido apenas pela justiça, como pretende Gerhard Müller, nem este canto em honra de Eros funciona, dramaticamente, como outro equívoco do Coro¹. O estásimo é, antes, um aprofundamento da realidade, cuja estrutura é, em última análise, obra dos deuses. Mas o canto cessa com a entrada de Antígona e o espectáculo desta juventude a caminho da morte comove o Coro até às lágrimas. Antígona deplora, então, a sua vida frustrada e o Coro tenta consolá-la com palavras que são da maior importância para o esclarecimento da sua posição neste conflito. Diz o Corifeu:

*Ὀδοῦν κλεινὴ καὶ ἔπαινον ἔχουσ'
ἔς τόδ' ἀπέρχη κεῦθος νεκῶν...²*

*É, pois, gloriosa e com louvor que tu partes para
a mansão secreta dos mortos.*

Assim o Coro reconhece expressamente a glória que cabe a Antígona pelo seu feito, os louvores que a acompanham na sua marcha para o suplício. Parece indiscutível que a simpatia e a razão do Coro estão

¹ G. MÜLLER, *Überlegungen zum Chor der Antigone*, p. 409.

² vv. 817-8.

com Antígona, embora o seu bom senso reprove nela uma atitude que lhe custa a vida:

Προβᾶσ' ἐπ' ἔσχατον θράσους
ὕψηλόν ἐς Δίκας βᾶθρον
προσέπεσες, ὦ τέκνον, πολὺ
πατρῶον δ' ἐκτίνεις τιν' ἄθλον.¹

*Ao avançares até ao extremo da audácia, minha filha,
chocaste com o alto pedestal da justiça. É qualquer
falta paterna que hoje pagas.*

E mais adiante:

Σέβειν μὲν εὐσέβειά τις,
κράτος δ' ὄτῳ κράτος μέλει
παραβατὸν οὐδαμῶ πέλει,
σὲ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὄργα.²

*Venerar os deuses é, certamente, uma atitude piedosa,
mas aquele que detém o poder não admite transgressões
à sua autoridade. Decidindo-se por si própria, foi
a tua paixão que te perdeu.*

O Coro exprime o sentimento do homem vulgar, que admira mas não entende a grandeza heróica de tamanho sacrifício. Por isso, Antígona, acompanhada de louvores e de glória, morre só. E a sua solidão é tão profunda que chega a duvidar dos próprios deuses, numa extrema agonia, fremente de humanidade³.

¹ vv. 853-6.

² vv. 872-5. Em nota a este passo afirma com justeza Mazon: «Le Choeur ne prétend pas justifier Créon, mais simplement rappeler à Antigone qu'il s'agit là d'une loi générale et que le pouvoir n'admet pas d'être bravé, comme il l'a été par elle». (*Op. cit.*, p. 105).

³ vv. 920-4: ζῶσ' εἰς θανάτων ἔρχομαι κατασκαφάς,
ποῖαν παρεξεληούσα δαιμόνων δίκην;

Após a partida de Antígona, o Coro retoma do alto o fio do seu pensamento, dando através de exemplos míticos uma interpretação dos acontecimentos. É o Estásimo 4.º, que tantas discussões tem suscitado, continuando, apesar disso, à espera de solução. As explicações de Bowra ¹, Kitto ², Errandonea ³, são forçadas e em desacordo com a qualidade de personagem do coro e, principalmente, com a unidade da sua actuação. Afirmar, por exemplo, como faz Bowra, que Licurgo pode constituir uma imagem de Antígona é negar coerência às atitudes do Coro, que pouco antes reconheceu a inocência da heroína. Defender, com o mesmo autor, a hipótese da hesitação do Coro, que dá a escolher aos espectadores entre três interpretações possíveis do caso de Antígona, é tornar incaracterística uma personagem que não há razão para julgar assim irresoluta e alheada. Aceitar a tese de Kitto de um estásimo artificial, erudito, é converter injustamente o Coro numa figura irreal. Será, finalmente, de admitir, com Errandonea, que, no 3.º exemplo, o Coro prevê a morte de Hémon? Mas, se ele não previu a morte de Antígona, visto que aconselhou Creonte a ir libertar a donzela, como haveria de fazê-lo em relação a Hémon? É preciso salientar que a actuação do coro, para ser verosímil, postula a sua ignorância dos acontecimentos futuros. Pode o público conhecê-

*Τί χροί με τήν δόστηνον ἐς θεοὺς ἔτι
βλέπει; τίν' αὐδᾶν ξυμμάχων; ἐπεὶ γε δὴ
τήν δυσσεβειαν εἰσεβοῦσ' ἐκτεσάμην.*

*Viva, desço aos lugares subterrâneos dos mortos e, no entanto,
que lei dos deuses transgredi? Para que hei-de eu, infeliz, olhar
ainda para os deuses? Que aliado invocar? A minha piedade
apenas me valeu a fama de ímpia.*

Incorrem em grave incompreensão os autores que, como Jebb e Knox (*The Heroic Temper*, p. 105), a propósito deste passo, acusam Sófocles de inconseqüência no desenho da protagonista. Não se trata de «abjurar» os seus princípios (Knox) nem de abandonar a «validade universal da lei divina» (Jebb), Antígona não abandona nada. A ela é que as energias abandonam neste momento cruciante.

¹ *Op. cit.*, p. 105.

² *Greek Tragedy*, 19614, p. 162.

³ *Op. cit.*, p. 100 e segs.

-los, o coro não. A sua personalidade dramática, para ter realidade, não pode antecipar as conclusões. Pode, evidentemente, conjecturá-las, mas não prevê-las com segurança. Além disso, uma previsão desta ordem não teria qualquer significado nem deveria reter assim a atenção do Coro, ocupando-o em tão longo e tão obscuro desenvolvimento. Não seria conceder a uma simples conjectura demasiada importância?

Mas então, que sentido havemos de atribuir ao estásimo em discussão? Interpretá-lo como um canto de consolação¹ é tentador, mas esbarra com sérias dificuldades². Parece-me mais lógico interpretar o texto como escrito segundo uma intenção fundamentalmente religiosa. «Força terrível é o destino»³, canta o Coro, que submete ao seu império culpados e inocentes. A desgraça que, injustamente, fere Antígona aviva o sentimento da fragilidade humana e da humana dependência em relação ao poder infinito dos deuses. O 4.º Estásimo significará, pois, uma lição de modéstia e de temor religioso, inspirada no espectáculo lamentável do sofrimento duma donzela inocente. Ao mesmo tempo que exprime a sua crença, o Coro dá aos espectadores matéria para sua edificação.

A intervenção de Tirésias vem esclarecer a situação, convencer Creonte do seu erro e criar uma atmosfera ilusória de esperança, que tornará mais amargo o desfecho trágico da acção. Creonte resiste com todas as forças à invasão da verdade, que o assalta de todos os lados pela boca do adivinho. E será, finalmente, do Coro a palavra decisiva que o levará a ceder. Vem então o 5.º Estásimo, que traduz o júbilo tão humano do Coro pelo rumo aparentemente favorável dos acontecimentos. O Coro é de fraca visão, entusiasma-se cedo demais, observa Bowra⁴, mas este juízo é injusto. Como não havia

¹ Tal é a opinião de Schmid, *Op. cit.*, p. 355.

² Veja-se, por ex., o que diz Bruhn (citado por Errandonea, *Op. cit.*, p. 97): «soll Antigone sich wirklich damit trösten dass den Gottesfrevler Lykurgos ein ähnliches Schicksal getroffen hat?».

³ v. 951.

⁴ *Op. cit.*, p. 111.

o Coro de rejubilar com a solução de todas as dificuldades, tão inesperada e completa? O erro do Coro confere, do ponto de vista dramático, um relevo especial à última parte da peça. O entusiasmo vai cessar ao contacto da realidade mais pungente. Os deuses, quando se metem ao trabalho, agem depressa, e Creonte terá, em breve, o remorso de três mortes na consciência ¹. Em vão gritará o seu infortúnio, gerará o seu arrependimento, tarde demais. E, a terminar, o Coro tirará dos acontecimentos a lição religiosa que eles comportam:

*Πολλῶ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας
πρῶτον ὑπάρχει· χρεὴ δὲ τὰ γ' εἰς θεοὺς
μηδὲν ἀσεπτεῖν· μεγάλοι δὲ λόγοι
μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεράχων
ἀποτείσαντες
γῆρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν.* ²

A sensatez é, sem dúvida, a primeira condição da felicidade e o respeito pelos deuses deve manter-se sempre. As grandes palavras dos homens orgulhosos provocam grandes castigos que, com os anos, ensinam os castigados a ser sensatos.

* * *

Se a análise precedente da actuação do coro na *Antígona* está certa, ao menos em suas linhas gerais, uma conclusão se impõe: criou Sófocles neste coro uma personagem complexa, cuja caracterização se reveste das maiores dificuldades, porque tem a riqueza da própria vida. Não

¹ Pensa Waldock (*Op. cit.*, pp. 131-2) que a ordem dos acontecimentos na última parte da tragédia ocorre sem justificada razão dramática. Porque não correu Creonte à gruta que servia de prisão a Antígona em vez de ir primeiro tratar do enterro de Polinices? Polinices «podia esperar». Eu direi, pelo contrário, que, na impossibilidade de se prever o suicídio, quem podia esperar era Antígona. O cadáver de Polinices já tinha esperado demais pelas honras fúnebres que os deuses exigiam e Creonte lhe havia negado. Sobre este ponto ver Bowra, *Op. cit.*, p. 111.

² vv. 1347-53.

é um perfil igual, rectilíneo, o que se nos oferece à contemplação, mas um retrato sinuoso, visto de vários ângulos e perspectivas, captado na misteriosa plenitude do humano. E é profundamente emocionante assistir à evolução da tragédia, reflectida na alma ansiosa e comovida desta personagem, cuja essência se pode traduzir pela palavra «piedade»¹.

Piedade para com Antígona, que imola no altar do heroísmo a sua juventude; piedade para com Ismena, que encontra no amor fraternal as forças capazes de vencer o medo das almas vulgares; piedade para com Hémon e Eurídice e para com o próprio Creonte, que cai vítima do seu orgulho sacrílego, cego para todas as razões de humanidade; numa palavra, piedade para com o sofrimento do homem, e não só do inocente, mas também do culpado, que cava a ruína própria e a dos outros, ao infringir aquela lei sem idade de que fala o Coro no Estásimo 2.º:

οὐδὲν ἔρπει
θνατῶν βίῳτῳ πάμπολύ γ' ἐκτὸς ἄτας.

*Nenhum excesso entra na vida dos homens sem
provocar o desastre.*

¹ Que o sentimento da piedade era algo de fundamental na tragédia grega, diz-nos Aristóteles na sua famosa definição de tragédia: *Poética*, 1449^b.

(Página deixada propositadamente em branco)

III

PERSPECTIVAS DA ACÇÃO NAS «TRAQUÍNIAS»

Uma mulher casada, atormentada pelas infidelidades do marido, tenta pelo recurso à feitiçaria recuperar a antiga posição no afecto do cônjuge e, em vez de o reconduzir para si, perde-o para sempre porque o mata. Em face do inesperado e involuntário desfecho da sua acção suicida-se.

Este resumo, na linguagem desapaixonada de um caso do dia, só aparentemente corresponde à intriga das *Traquínias* de Sófocles. Daria talvez matéria para um óptimo filme de *suspense* ou para um emaranhado romance psicológico, mas o resultado não seria nunca uma tragédia grega. Ausente da fórmula, um ingrediente fundamental, tão importante, nem mais nem menos, como o humano: o ingrediente divino. E a existência deste elemento novo e imprescindível complica extraordinariamente as coisas porque, em primeiro lugar, não é fácil compreender a relação das personagens humanas com a acção, determinar, por exemplo, o seu grau de responsabilidade nos actos que praticam, quando se verifica que acima delas existem forças que, ostensivamente, comandam os acontecimentos; depois, acresce a dificuldade de entender as razões das divindades, que ganham, mercê da sua intervenção, a categoria artística de personagens da tragédia.

Dejanira e Hércules, o casal em que encarna a história, não estão sós. Sabem que os deuses têm os olhos fixos neles, mais ainda, conhecem a vontade divina, manifestada através de oráculos, que não se

limitam a prever a acção, como pretende Kitto¹, mas determinam o curso e a natureza dos acontecimentos futuros. A primeira referência a estes oráculos é feita por Dejanira no prólogo, em condições que necessitam de esclarecimento. Depois de exprimir a sua ansiedade pela ausência de Hércules durante quinze longos meses, sem uma palavra tranquilizadora, Dejanira conclui:

*Κἄστιν τι δεινὸν πῆμα· τοιαύτην ἔμοι
δέλτον λιπὼν ἔστειχε, τὴν ἐγὼ θαμὰ
θεοῖς ἀρῶμαι πημονῆς ἄτερ λαβεῖν.*²

*Há aqui alguma horrível infelicidade. É que ele
partiu deixando-me uma tabuinha, que eu muitas
vezes peço aos deuses não tenha recebido para minha
desgraça.*

A resposta da Ama, com a sua sugestão do envio de Hilo em busca do pai, deixa a questão em suspenso, como uma ameaça ainda de contornos mal definidos que fez a sua aparição no horizonte dramático. Não é este, porém, apenas um processo formal de aguçar a curiosidade do espectador, a arte de Sófocles nunca está primariamente interessada em questões de forma, a vaguidade da expressão de Dejanira traduz a incerteza que reina no seu pensamento quanto aos motivos da pesada ausência do marido. Mais adiante, quando Hilo lhe revela a actual presença de Hércules em terras da Eubéia, então Dejanira compreende melhor os motivos da sua inquietação:

*ΔΗ. Ἔαρ' οἴσθα δῆτ', ὦ τέκνον, ὡς ἔλειπέ μοι
μαντεῖα πιστὰ τῆσδε τῆς χώρας πέρι;
ΥΛ. Τὰ ποῖα, μῆτερ; τὸν λόγον γὰρ ἀγνοῶ.*

¹ *Greek Tragedy*⁴, p. 296.

² vv. 46-8.

ΔΗ. ὦς ἢ τελευτήν τοῦ βίου μέλλει τελεῖν,
 ἢ τοῦτον ἄρας ἄθλον εἰς τό γ' ὕστερον
 τὸν λοιπὸν ἤδη βίον εὐαίων' ἔχειν.
 Ἐν οὖν ῥοπῇ τοιαῦδε κειμένω, τέκνον,
 οὐκ εἰ ξυνέρξων, ἠνίκ' ἢ σεσώσμεθα
 κείνου βίον σώσαντος, ἢ οἰχόμεσθ' ἅμα;¹

Dej. — *Sabes tu, meu filho, que ele me deixou oráculos seguros a respeito dessa terra?*

Hilo — *Que oráculos, mãe? Não sei o que queres dizer.*

Dej. — *Digo-te que, ou ele vai acabar lá a sua vida, ou, alcançando a vitória, vai passar com felicidade o resto dos seus dias. Encontrando-se ele, pois, no momento decisivo, não queres ir ajudá-lo, meu filho? Olha que nos salvamos se ele se salvar, de outro modo pereceremos com ele.*

Interrogando-se sobre a razão que leva Dejanira a só agora revelar a Hilo o oráculo em questão, Webster² fala da construção da intriga e da reserva de Dejanira. Mas a verdade é que a intriga nada sofreria se Hilo tivesse participado há mais tempo no conhecimento do oráculo, cuja ambiguidade é um meio de tornar aceitáveis as contingências da sua realização. Se Hércules, o principal interessado, conhecia a profecia divina e se encontrava, por isso, em condições de tomar as medidas de defesa que julgasse mais adequadas, a revelação antecipada do oráculo a Hilo não teria outro resultado que não fosse o de fazer alastrar, sem necessidade, um estado de angústia. E assim, em vez de reserva, que é uma qualidade negativa, eu falaria antes de espírito de sacrifício, que faz Dejanira sofrer em silêncio para não alarmar em vão o filho. Mas a iniciativa do envio de Hilo, que recebe, no diálogo entre mãe e filho, com a referência clara ao oráculo, uma nova motivação, cabe, como

¹ vv. 76-85.

² *Sophocles' Trachiniae*, p. 165 (in *Greek Poetry and Life*, 1936).

vimos atrás, à intervenção da Ama. Poderemos, com base neste facto, acusar Dejanira de tibieza de vontade ou falta de autonomia nas resoluções? Creio que há em Dejanira uma consciência aguda da dependência do homem em relação aos deuses donde deriva a sua atitude espectante, a sua permanente indecisão sobre o sentido real dos acontecimentos. O prólogo fornece um testemunho eloquente a este respeito, ao mostrar como a própria experiência ensinou a Dejanira que o valor dos sucessos humanos, modelados claramente pela mão dos deuses, só se mede exactamente com o tempo. Ao combate travado entre Hércules e Aqueloo, pretendentes à sua mão, ela assiste, aterrada, e essa imagem da espectadora, de braços cruzados e olhos cerrados para não ver, é a expressão material da sua condição humana, logo no início da peça. A sua sorte é decidida por Zeus Agônios, com felicidade, diz Dejanira, que logo acrescenta: Se foi felicidade ¹. E passa à evocação da sua vida de esposa, um longo martírio de espera e inquietação. Ela tem, portanto, razões para desconfiar das aparências e não se entregar a optimismos exagerados. Esta desconfiança parece, no entanto, estar em contradição com uma atitude de Dejanira, que tem valido à heroína a classificação, que julgo imerecida, de pouco inteligente, com as consequências que naturalmente derivam daqui para o criador da personagem. Refiro-me à discutida facilidade com que Dejanira acredita nas promessas falazes do Centauro, ao dotá-la dum meio eficaz para conquistar o afecto do marido. Note-se que a crítica a este ponto já foi formulada na antiguidade e, caso curioso, pela própria Dejanira, que, descoberto o logro em que caiu, raciocina:

*Πόθεν γὰρ ἄν ποτ', ἀντὶ τοῦ θνήσκων ὁ θῆρ
ἔμοι παρέσχ' εὖνοιαν, ἧς ἔθνησχ' ὕπερ;* ²

*Como e porquê havia o Centauro moribundo de
mostrar benevolência para comigo, se eu era a causa
da sua morte?*

¹ v. 27.

² vv. 707-8.

Pelo menos aqui não se poderá acusar Sófocles de ingenuidade.

Argumenta-se, portanto, que Dejanira dá provas duma credulidade absurda, admitindo que a vítima dos seus encantos pudesse alimentar sentimentos generosos a seu respeito. Observa Pohlenz ¹ que Dejanira é a mulher mais inclinada ao sofrimento do que à acção, mas, se este aspecto da sua natureza pode justificar a sua passividade em relação à falta de notícias de Hércules, não serve para explicar a sua crença nas boas intenções do Centauro. Julgo que se deve estabelecer aqui uma distinção. Sendo natural que o ódio do Centauro moribundo se dirigisse mais contra Hércules do que contra Dejanira, não há insensatez no facto de Dejanira ter acreditado numa oferta destinada a limitar a liberdade do marido num campo em que este a prezava sobremaneira. Conexo com este, anda um outro problema que passo a analisar. A classificação de «magia primitiva», dada por Letters ² à ideia da túnica de Nessos, na sua caracterização das *Traquínias* como uma peça isolada e contrastante com o resto da produção dramática de Sófocles, desvia indevidamente a atenção do modo de realização artística da peça para as origens do mito. A meu ver, o que mais importa considerar é a adequação ou inadequação da ideia referida ao fim dramático em vista e esta questão obriga naturalmente a encarar a totalidade da situação. Retomarei, por isso, o fio da intriga no ponto em que a deixei com a partida de Hilo em busca do pai. A chegada de Licas, o arauto, com os despojos da tomada de Ecália, vem precipitar os acontecimentos. Entre os despojos vem Íole, filha de Êurito, por quem Hércules não hesitou em destruir uma cidade. E agora envia-a, por intermédio do seu arauto, para a sua casa de Traquine, onde a esposa legítima, Dejanira, o espera ansiosamente. Mais tarde, Dejanira dirá:

*Κόρην γάρ, οἶμαι δ' οὐκέτ', ἀλλ' ἐξενγμένην,
παρεισδέδεγμαι, φόρτον ὥστε νατίλος,
λωβητὸν ἐμπόλημα τῆς ἐμῆς φρενός·* ³

¹ *Op. cit.*, I p. 203.

² Citado por Kitto, *Op. cit.*, p. 287.

³ vv. 536-8.

*Já não creio ter sido uma donzela mas uma
mulher desposada que eu acolhi em minha casa,
como um marinheiro que embarca a sua carga, mer-
cadoria que há-de destruir o meu coração.*

A descoberta do valor e do sentido desta «mercadoria» fá-la Dejanira em circunstâncias especiais e mediante um comportamento que tem sido objecto de larga discussão. Iludida por Licas, que lhe não revela o interesse de Hércules por Íole, e esclarecida pelo mensageiro sobre os verdadeiros motivos da tomada de Ecália, Dejanira quer saber a verdade. Numa ῥῆσις famosa, ela tranquiliza o arauto com argumentos tirados da sua compreensão pelos desvarios sentimentais do marido, que atribui à acção irresistível de Eros. Fala da sua indulgência passada e da simpatia que nela despertou Íole, pobre vítima da guerra. Licas, persuadido, confessa-lhe toda a verdade e os dois entram no palácio, onde Dejanira vai preparar alguns presentes com que deseja retribuir os presentes de Hércules.

O Coro entoa, a seguir, o 1.º estásimo, que canta o poder de Cípris e a hora de Dejanira. Esta hora passou, mas a sua evocação pelo Coro, confirmando as palavras da heroína no prólogo, estabelece os fundamentos da acção que se prepara. É poderoso o contraste entre a jovem tão ardentemente pretendida, com risco da própria vida, e a actual Dejanira, imagem do abandono. As últimas palavras do Coro traduzem a realidade da situação presente:

*κἀπὸ μητρὸς ἄφαρ βέβαχ'
ὥστε πόρτις ἐρήμα.¹*

*e de repente encontra-se longe da mãe, como uma novi-
lha solitária.*

O drama da solidão conjugal é o drama de Dejanira e, porque não sabe renunciar, ela afronta agora os poderes invisíveis de Eros.

¹ vv. 529-30.

Chegou a altura de recorrer ao sortilégio. Deste modo o canto do Coro como que torna visíveis os movimentos mais profundos da alma da personagem.

Cantado o 1.º estásimo, Dejanira regressa à cena e, na opinião de muitos comentadores, regressa mudada. Diz, por exemplo, Webster: «But she has changed. She speaks with bitter scorn of Heracles»¹. Terá havido realmente mudança em Dejanira? Não o creio, pelas seguintes razões. Todo o seu empenho e aflicção em arrancar a verdade ao arauto depõem contra a afirmação de indiferença relativamente às traições de Héracles. É certamente sincera ao reconhecer o poder do Amor e o carácter mórbido do sentimento que domina Héracles, de outro modo não insistiria na ideia após a discutida mudança (vv. 543-4). Mas não pensa, de modo algum, em cruzar os braços. E é precisamente na consciência desta oposição a uma força superior ao homem que eu vejo psicológica e dramaticamente justificado o recurso de Dejanira à «magia primitiva». Dejanira luta contra o sobrenatural com armas sobrenaturais. Héracles recua para segundo plano, ao dar entrada em cena a personagem invisível de Eros. É possível que a ideia do líquido mágico tenha ocorrido a Dejanira durante o diálogo anterior com o mensageiro, que a deixou sucumbida e aterrada. Agora quer ter a certeza, ouvida dos próprios lábios do arauto, e a solução do encanto ganha, certamente, terreno no seu espírito. Os presentes de que fala depois de conhecida a verdade (v. 494) devem referir-se já ao seu plano. A sua intenção, que revelará mais tarde (vv. 552-4), é libertar-se, não se detém em revoltas estéreis contra Héracles, as recriminações não modificariam a situação. De resto, Licas mentiu e Dejanira não sabe se por ordem de Héracles (vv. 449-50). Em tais circunstâncias, é natural que se defenda, encobrendo cuidadosamente os seus sentimentos, exagerando até para sossegar Licas e desfazer a mentira. Dejanira não é Clitemnestra², o protótipo feminino da mentira e da traição. Empenha-se em descobrir uma verdade de que

¹ *Op. cit.*, p. 170.

² Webster, *Op. cit.*, pp. 171-2.

é vítima e para isso constrói os seus hábeis artificios de mulher. Portanto, não há mudança. Por que motivo, perguntam alguns, não se lembrou anteriormente, em circunstâncias semelhantes, de utilizar a magia? A resposta é que as circunstâncias agora são diferentes. Nunca a sua tranquilidade foi tão directamente ameaçada com uma infidelidade que a toma por testemunha e promete eternizar-se. A gravidade excepcional da situação explica a ideia desesperada do encanto.

Quando (vv. 463-4) argumenta com a piedade sentida por Íole logo à primeira vista, está naturalmente a aproveitar um sentimento real, agora alterado. Íole, embora inocente, interpõe-se entre ela e o marido, é para ela um motivo, ainda que involuntário, de infelicidade. Dejanira já não sente piedade, não se tem piedade por uma rival. De resto, ela está agora demasiado absorvida pelo seu drama pessoal para poder viver com a intensidade de há pouco o drama de Íole. Mas importa fazer falar Licas e importa ainda tranquilizá-lo para que ele não vá fazer surgir no espírito de Hércules qualquer suspeita em relação ao presente mágico. Também aqui se pode falar de linguagem enganadora (Trugrede), sem que isto afecte, de modo desfavorável, a personalidade da heroína.

Como a atitude do Coro em relação ao projecto de Dejanira tem sido diversamente interpretada, deter-me-ei na análise deste ponto, que é de grande importância para a compreensão do drama. Escreve W. Schmid:

«Der Chor stimmt zu — nicht ohne Vorbehalt, denn eine Probe hat Deianeira nach ihrem Bekenntnis mit dem *φίλτρον* noch nicht gemacht, und ihr Schweigegebot an den Chor sowie die Vorsichtsmassregeln, die sie dem Lichas mitgibt (604 ff.), verraten eine gewisse Beklommenheit auch bei ihr.»¹

Observarei, em primeiro lugar, que a eficácia do plano de Dejanira depende, por um lado, do silêncio do Coro, por outro da observância estrita das recomendações do Centauro por parte do arauto de Hércules.

¹ *Op. cit.* p. 381.

A ansiedade de Dejanira não tem aqui nada a ver com o valor moral do acto que se prepara.

Notarei, depois, que a concordância do Coro não está sujeita à reserva pretendida por Schmid e que a opinião deste autor se baseia numa interpretação inaceitável de algumas palavras do Corifeu. Após Dejanira ter anunciado ao Coro o seu plano e ter declarado que a sua decisão se conformará inteiramente com a vontade do Coro, diz o Corifeu:

*Ἄλλ' εἴ τις ἐστὶ πίστις ἐν τοῖς δρωμένοις,
δοκεῖς παρ' ἡμῶν οὐ βεβουλεῦσθαι κακῶς. ¹*

Se o que fizeste merece confiança, nós pensamos que não é má a tua deliberação.

A esta dúvida, manifestada pelo Coro sobre o êxito da iniciativa, responde Dejanira:

*Οὕτως ἔχει γ' ἡ πίστις, ὡς τὸ μὲν δοκεῖν
ἔρεστι, πείρα δ' οὐ προσωμίλησά πω. ²*

A confiança consiste no seguinte: é inteiramente possível um bom resultado, mas ainda não efectuei a experiência.

Vê-se que a experiência em questão é aquela a que Hércules vai ser sujeito e não outra, pelo que o Corifeu aconselha:

*Ἄλλ' εἰδέναι χρὴ δρῶσαν, ὡς οὐδ' εἰ δοκεῖς
ἔχειν ἔχους ἄν γνῶμα, μὴ πειρωμένη. ³*

Convém agir para saber, porque, embora julgues ter uma certeza, não a poderás ter sem experimentar.

¹ vv. 588-9.

² vv. 590-1.

³ vv. 592-3.

E Dejanira conclui:

Ἄλλ' αὐτίκ' εἰσόμεσθα, τόνδε γὰρ βλέπω
θυραῖον ἤδη διὰ τάχους δ' ἐλεύσεται. ¹

*Depressa o saberemos, pois vejo que este
(o arauto) já está à porta. Não tardará a partir.*

Deste modo, o Coro se torna solidário com Dejanira na obra do destino e se converte em personagem fundamental da tragédia. Esta importância é sublinhada mais tarde pela própria Dejanira quando, descoberto o logro em que caiu, ao ouvir o Corifeu classificar o seu acto de erro involuntário, responde desesperada:

Τοιαῦτα δ' ἂν λέξειεν οὐχ ὁ τοῦ κακοῦ
κοινωνός, ἀλλ' ὃ μηδέν ἐστ' οἴκοι βαρύν. ²

*Poderia falar assim não aquele que participou
no crime, mas aquele que nada tem a pensar-lhe
na consciência.*

Esta participação íntima do Coro na acção, aqui sublinhada de forma tão expressiva, não só contradiz a opinião de alguns autores ³ sobre a insignificância do Coro na intriga, como fornece a melhor explicação para o título da peça. Não se trata apenas, como tem sido variamente afirmado, de uma forma de insinuar que a Dejanira e Hércules cabe um papel igualmente importante na tragédia, o título confere uma dimensão universal ao caso, chamando a atenção para o Coro, salientando que o erro fatal não foi apenas da responsabilidade da heroína, cega pela paixão, mas também de um grupo de pessoas que se encontravam em melhor posição do que aquela para apreciar com serenidade os acontecimentos. E esta observação conduz-nos naturalmente à

¹ vv. 594-5.

² vv. 729-30.

³ Por ex., W. Schmid, *Op. cit.*, p. 375, nota 3.

discussão de dois novos problemas. Afirma Bowra¹ que era obrigação de Dejanira aceitar, sem resistência, a concubina de Hércules, uma vez que a concubinação era protegida pela lei ática. E acrescenta:

«Eurípides saw this when he made his Andromache say that, though she was Hector's real wife, she looked after his bastards and did this out of virtue, as if a perfect wife would and should act in this way.»

Seguidamente, refere-se à prática criminosa da magia, frequentemente punida pela lei.

Esta interpretação, que faz pesar sobre os ombros frágeis da heroína toda a culpa da tragédia, parece-me altamente contestável. Quanto ao primeiro ponto, observe-se desde já que o testemunho de Eurípides está muito longe de apoiar a tese de Bowra. Na peça citada, à opinião de Andrómaca, a mulher bárbara, contrapõe Eurípides a opinião de Hermíone, a esposa legítima, que declara expressamente:

Ἄ μὴ παρ' ἡμᾶς εἴσφερ'· οὐδὲ γὰρ καλὸν
δοῶν γυναικοῖν ἄνδρ' ἐν' ἡγίας ἔχειν,
ἀλλ' ἐς μίαν βλέποντες εὐναίαν Κύπριν
στέργουσιν, ὅστις μὴ κακῶς οἰκεῖν θέλοι. ²

*Estes costumes não os introduzas na nossa terra,
porque não é bem que um homem segure as rédeas de
duas mulheres. Ao amor de uma só união se limita
aquele que não quer viver na vergonha.*

É a defesa da monogamia³, que Andrómaca pretende refutar com argumentos colhidos da civilização bárbara:

Εἰ δ' ἀμφὶ Θρηίκην χιόνι τὴν κατάρροντον
τύραννον ἔσχεσ ἄνδρ', ἴν' ἐν μέρει λέχος

¹ *Op. cit.*, p. 127.

² *Euripide*, Tome II, *Andromaque*, vv. 177-80. «Les Belles Lettres», 1956.

³ A este respeito diz Méridier em nota ao v. 180 da *Andrómaca*: «La monogamie était considérée par les Grecs comme un des signes distinctifs de leur civilisation, par opposition au monde barbare.» (*Op. cit.*, p. 120).

δίδωσι πολλαῖς εἰς ἀνὴρ κοινούμενος,
ἔκτεινας ἂν τάσδ';¹

*Se tivesses por esposo um rei na Trácia coberta
de neve, onde um homem se reparte alternadamente
por diversos amores, terias tu matado as tuas rivais?*

Contra a pretensa vulgaridade e normalidade da situação, a que busca furtar-se Dejanira, falamos, por exemplo, ainda a extrema repugnância de Licas em dizer a verdade, a indignação, real ou fictícia, pouco importa, expressa pela Clitemnestra esquiliana em relação a Cassandra² e as seguintes palavras, proferidas pelo Corifeu da *Andrómaca* em resposta às palavras da protagonista acima citadas:

Ἐπίφθονόν τι χρῆμα θηλειῶν ἔφω
καὶ ξυγγάμοισι δυσμενὲς μάλιστ' αἰεὶ.³

*A natureza feminina é ciumenta pelo que uma
esposa é sempre profundamente hostil às suas rivais.*

Destes factos parece legítimo concluir que a lei invocada por Bowra, com base em alguns textos de oradores áticos, não gozava da aceitação geral e que, pelo menos, a consciência feminina, gravemente ofendida por ela, não se sentia de modo algum vinculada ao seu cumprimento. Logo, o comportamento de Dejanira neste capítulo nada oferecia que pudesse escandalizar o espectador e ser objecto da sua condenação. O mesmo se poderá dizer relativamente à questão do recurso à magia. Notemos, em primeiro lugar, que, segundo o próprio Bowra reconhece⁴, não existia uma doutrina legal unitária a este respeito,

¹ vv. 215-18.

² Cf. W. Schmid, *Op. cit.*, p. 377, nota 6.

³ vv. 181-2.

⁴ *Op. cit.*, p. 128.

verificando-se que os tribunais umas vezes condenavam, outras absolviam pessoas acusadas de actos desta natureza. Escreve o ilustre Autor:

«We shall see that legally punishment did not always attend users of charms and witchcraft, but the fact that it sometimes did shows what public opinion was.»

Ora o que importa salientar aqui no caso das *Traquínias* de Sófocles é que a opinião pública, representada em certa medida pelas donzelas do coro, não é de forma alguma contrária à utilização da magia, como anteriormente demonstrei. E só assim se compreende que Dejanira possa depois acusar o Coro de cumplicidade.

A esta acusação não pode o Coro responder por causa da chegada de Hilo, portador da horrível mensagem da agonia de Hércules no meio de cruciantes sofrimentos. A maldição do filho precipita, então, a decisão de suicídio anteriormente tomada pela heroína da tragédia e, com o desaparecimento desta, fica a cena livre para a entrada de Hércules, anunciada pelo Coro no final do estásimo 4.º.

Este canto do Coro, ao unir na mesma lamentação o destino de Hércules e Dejanira, fornece uma sugestão clara da unidade da peça. Tragédia de um destino comum se lhe poderia chamar com inteira propriedade, visto tratar de um homem e de uma mulher ligados pelo casamento. A designação corrente de díptico traduz mal a íntima e indissolúvel unidade que faz do destino de dois seres um só destino. Exprime apenas a unidade formal da composição, o que é pouco. Mas destino aqui deve entender-se em seu significado pleno, porque, como acentuei no princípio deste trabalho, as vicissitudes humanas são um aspecto apenas duma realidade mais vasta em que se situam também as personagens divinas. Hércules, como filho de Zeus, ocupa neste contexto de homens e deuses uma posição intermédia e isso permite explicar as dificuldades da sua caracterização além de ajudar a compreender um aspecto, dito primitivo, do mito. Desenha Sófocles a personagem de Hércules como um misto impressionante de humanidade e desumanidade. Por um lado, comove-nos o espectáculo da fraqueza, que se oculta sob tamanha força, e entendemos a lição de modéstia e comedimento que se desprende da situação trágica. A todos, com-

panheiros e espectadores, toma Hércules por testemunhas da sua humilhação:

ἰδοῦ, θεᾶσθε πάντες ἄθλιον δέμας,
δρᾶτε τὸν δύστηνον, ὡς οἰκτρῶς ἔχω. ¹

Olhai, contemplai todos um corpo miserável, vede o infeliz que sou e o estado lamentável em que me encontro.

É o filho de Zeus, o herói generoso de tantos trabalhos, orgulhosa e dolorosamente evocados, que vemos abatido pela vontade dos deuses. A situação tem um carácter verdadeiramente exemplar. Por outro lado, choca-nos o egoísmo atroz de Hércules, que não recua ante a ideia de sacrificar o próprio filho, quando lhe diz:

᾿Ω παῖ, πρόσελθε, μὴ φύγῃς τοῦμὸν κακόν,
μηδ' εἴ σε χρὴ θανόντι συνθανεῖν ἐμοί·
ἀλλ' ἄρον ἔξω, καὶ μάλιστα μὲν με θές
ἐνταῦθ' ὅπου με μὴ τις ὄψεται βροτῶν. ²

Meu filho, aproxima-te, não fujas do meu sofrimento, ainda que, para isso, tenhas de morrer comigo. Levanta-me, leva-me e, acima de tudo, põe-me onde nenhum mortal me possa ver.

Saliente-se, no entanto, como a grandeza do herói ofusca e justifica as suas fraquezas aos olhos das outras personagens, o que equivale a dizer aos olhos do próprio espectador. Na realidade, não se surpreende em Hilo o menor vestígio de revolta contra a autoridade paterna, apesar da brutalidade dos termos em que esta se exprime. A reacção de Hilo, por mais estranho que isto nos possa parecer, é precisamente a contrária: exalta em Hércules o melhor, o mais nobre dos homens,

¹ vv. 1079-80.

² vv. 797-800.

como não poderá haver outro igual (vv. 811-2). Este homem, que afrontou perigos sobre-humanos, de que sempre saiu vencedor por graça divina (di-lo o Coro no párodo), morre agora por obra não de um vivo mas de um morto. É a realização inesperada do oráculo obscuro que Zeus revelara há muito a seu filho. E este carácter primitivo do mito ajusta-se, afinal, perfeitamente à condição do herói, cuja morte, com todo o seu horror, se apresenta como uma forma de homenagem, se considerarmos que nenhum ser vivo conseguiu vencer o filho de Zeus. A singularidade do fim está em relação natural com a singularidade da personagem. Mas há na sua morte ainda outros aspectos a considerar.

Entende Kitto ¹ que os deuses punem no herói o gravíssimo pecado da ὕβρις. Hércules é, sem dúvida, culpado em relação a Ífito, que mata traiçoeiramente, comete ὕβρις ao saquear Ecália por amor desmedido de Íole, que Eurito lhe recusa, ofende gravemente Dejanira, ao enviar para junto dela a concubina, ganha pela violência. Mas, se tudo isto é importante, e já mostrarei em que sentido entendo deva ser valorizado na interpretação da peça, não é, no entanto, suficiente para explicar a queda do herói, anunciada misteriosamente por oráculos muito anteriores, note-se bem, às faltas referidas. Esta anterioridade, que reputo fundamental, obriga a considerar o problema segundo uma perspectiva que já não é a da culpa. O novo ângulo de visão é dado pelo Coro no párodo, quando canta:

ἀνάλητα γὰρ οὐδ'
ὁ πάντα κραίνων βασιλεὺς
ἐπέβαλε θνατοῖς Κρονίδας·
ἀλλ' ἐπὶ πῆμα καὶ χαρὰ
πᾶσι κνκλοῦσιν, οἷον Ἄρ-
κτου στροφάδες κέλευθοι. ²

O Cronida, rei que tudo dispõe, não concedeu aos mortais uma vida sem sofrimento. Dor e alegria

¹ *Op. cit.*, p. 294 e segs.

² vv. 126-31.

para todos alternam, como em seu movimento circular as estrelas da Ursa.

Pretendendo animar Dejanira com o pensamento de que o destino do homem é mutável, o Coro profere palavras que, por trágica ironia, se aplicam a Hércules. Afinal o infortúnio de Dejanira vai continuar, a mudança operar-se-á na fortuna de Hércules, que não poderá contar apenas êxitos. É que o sofrimento e a morte são elementos estruturais da natureza humana, independentemente das faltas, mais ou menos graves, em que os homens venham a incorrer. Assim se compreende que os deuses pudessem de antemão profetizar o fim de Hércules, que, com toda a sua grandeza, exemplifica o destino efêmero do homem. Se não queremos fazer depender o oráculo decisivo do simples acaso da morte de Nessos, então teremos de considerar que a morte do Centauro se integra providencialmente no cumprimento do plano divino. Os acontecimentos mostram nexos necessários quando apreciados, a distância, no seu conjunto. Mas, como a vontade divina se serve de uma pessoa ofendida para a consecução dos seus objectivos, fundem-se nesta história de Hércules e Dejanira elementos de culpa e destino numa unidade perfeita. Entretanto há a considerar ainda o concurso prestado pelos deuses, nas pessoas de Cípris e de Eros, à realização dos oráculos em causa. Como o assunto é importante, focarei aqui os seus aspectos essenciais. Farei em primeiro lugar uma citação de Kitto:

«It is emphatically not the case that if Eros or Aphrodite is called responsible, then Heracles is not; still less that the god will pay for the damage that he causes. Even we can say of a man 'Drink was his ruin', but we do not thereby absolve the man and throw the blame upon Drink; men should not give way to Drink. So here: Eros is a universal passion, and Heracles gave way to it beyond all reasonable measure. Eros is a explanation, not an excuse.»¹

Em minha opinião, estas afirmações simplificam demasiado os

¹ *Op. cit.*, p. 293.

dados do problema, ao esvaziar de conteúdo pessoal os deuses de Sófocles.

Quando o Mensageiro, de acordo com as anteriores informações de Licas, revela a Dejanira os verdadeiros motivos de Hércules na tomada de Ecália, profere as seguintes palavras:

Τούτου λέγοντος τάνδρὸς εἰσήκουσ' ἐγώ,
πολλῶν παρόντων μαρτύρων, ὡς τῆς κόρης
ταύτης ἕκατι κείνος Ἐϋρυτόν θ' ἔλοι
τήν θ' ὑπίπτουρον Οἰχαλίαν, Ἔρωσ δέ νιν
μόνος θεῶν θέλξειεν αἰχμάσαι τάδε ¹

Eu ouvi este homem, na presença de muitas testemunhas, afirmar que foi por causa desta rapariga que ele (Hércules) derrubou Éurito e as altas muralhas de Ecália e que Eros foi, entre os deuses, o único que o arrastou, enfeitiçado, a esta empresa guerreira.

Atente-se na expressão Ἔρωσ δέ νιν μόνος θεῶν θέλξειεν αἰχμάσαι τάδε. A tradução de Mazon «La seule magie de l'amour lui aurait fait prendre les armes» situa-se na mesma linha da interpretação de Kitto, ao anular arbitrariamente a realidade do deus. Μόνος θεῶν é uma referência clara a um deus pessoal, o misterioso colaborador de Cípris que verga ao seu poder homens e deuses. Di-lo a própria Dejanira:

Οἷτος γὰρ ἄρχει καὶ θεῶν ὅπως θέλει,
κάμοῦ γε· πῶς δ' οὐ χᾶτέρας οἴας γ' ἐμοῦ;
Ὡστ' εἴ τι τῶμῳ τ' ἀνδρὶ τῆδε τῆ νόσω
ληφθέντι μεμπτός εἰμι, κάρτα μαίνομαι ²

Este (Eros) governa os deuses como quer, tal como a mim. Como não haveria também de governar outra

¹ vv. 351-5.

² vv. 443-6.

igual a mim? Portanto, indignar-me com o meu esposo por ele se encontrar dominado por este mal seria rematada loucura.

A complicar a questão está, pois, o facto de os deuses também sucumbirem à paixão provocada por Eros e, conseqüentemente, não ser moral que castiguem no homem o que toleram em si. É fora de dúvida que a *ἔβρις* da paixão não basta para explicar o martírio do herói e, no entanto, ela é um elemento essencial da explicação. É que, se os homens não são culpados em relação aos deuses, são-no em relação aos outros homens, ao infringirem as regras duma ética por eles criada para governar as suas relações. Hércules é culpado em relação a Dejanira e os deuses realizam a justiça entre os homens, ainda que do ponto de vista humano lhes falte autoridade para isso. A questão aqui não é, porém, de autoridade mas de poder. Seríamos, assim, tentados a afirmar que às culpas do plano humano correspondem culpas no plano divino. Cípris é, visivelmente, a autora de toda esta tragédia, diz o Coro no fim do 3.º estásimo. Será, portanto, legítima a conclusão de que Hércules é apenas uma vítima inocente de forças sobrenaturais?

Assim raciocina, de facto, Hilo quando, no fim da peça, acusa os deuses de criminosa indiferença perante os acontecimentos humanos, de que eles são os verdadeiros autores¹. Mas as palavras de Hilo são destituídas de sabedoria. Já na condenação da mãe se deixou arrastar pela aparência dos factos e a sua precipitação converte-o em activo colaborador de Eros na morte da infeliz. Isto mesmo salienta a Ama na sua descrição do suicídio:

*Ἴδὼν δ' ὁ παῖς ἄμωξεν· ἔγνω γὰρ τάλας
τοῦργον κατ' ὀργήν ὡς ἐφάπειεν τόδε²*

¹ vv. 1266-9. Já anteriormente Hilo havia dito: *βίῳτον τοιαῦτα νέμει Ζεὺς* (É Zeus que distribui as dificuldades da vida: v. 1022). Sobre o texto do v. 1022 ver Kamerbeek, *The Trachiniae*, nota ao passo respectivo.

² vv. 932-3.

Vendo isto, o filho soltou um gemido. O desgraçado compreendeu que fora ele, com a sua cólera, que a levava a este acto.

Hilo tem vocação para juiz, mas o homem não pode ser juiz sequer dos outros homens, quanto mais dos deuses.

De positivo apenas que Zeus está em tudo e a esta afirmação se limita a piedade do Coro no verso final da peça. Está em tudo no sentido em que nada acontece que não venha misteriosamente integrado no seu plano. Mas essa superior ordenação não é visível ao homem até ao momento da plena realização dos objectivos divinos e tudo se processa de tal modo que o plano dos deuses se harmoniza inteiramente com a liberdade humana de agir. Vontade divina e vontade humana formam, assim, uma unidade inextricável. Aos deuses cabe a criação das situações a que o homem é chamado a reagir de acordo com as condições da sua sensibilidade e do seu querer. Hércules é dominado por Eros porque tem em si as disposições convenientes para a intervenção divina e assim esta intervenção se confunde com a motivação humana normal das paixões e dos desejos que movem os homens. Poder-se-ia comparar a divindade a um caçador que atrai um animal a uma armadilha por meio de isca adequada. E a preparação da armadilha obedece, logicamente, à consideração minuciosa dos caracteres individuais: onde Hércules cai, não cairia Hipólito. Vemos assim, que uma intenção superior ao homem liga por um fio de lógica os acontecimentos humanos, donde resulta que, se tudo obedece a um plano, desaparece o absurdo. Podemos não compreender as razões dos deuses, mas isso é outro problema. O que importa salientar é que os sucessos humanos não surgem ao acaso, por acção duma *τύχη*¹ caprichosa e cega, de modo que o homem, mesmo na desgraça, se sabe objecto das preocupações da divindade, dos seus cálculos e previsões. A dignidade do homem está, assim, em relação com esta solicitude ou preocupação. Um oráculo é, pelo menos, um acto de interesse dos deuses para com os homens.

¹ "fortuna".

Dejanira comete um erro fatal, ao tentar, de forma autónoma, construir o seu destino. A ignorância do oráculo que profetizava a morte de Hércules às mãos de um morto, se, por um lado, a deixa totalmente à mercê dos poderes sobrenaturais, por outro lado liberta-a para uma acção exclusivamente ditada por motivos humanos. Liberdade ilusória? Talvez. Mas só no fim é que se poderá dizer: em vão. Aliás, a acção humana nunca é inútil. É certo que Dejanira realiza uma justiça que não quer, ao punir culpas que antecipadamente compreendeu e perdoou. Mas o homem é colaborador do destino, ao errar o seu objectivo acerta no objectivo dos deuses, não falha senão do seu ponto de vista humano limitado.

Afirma Pohlenz¹ que, nas *Traquínias*, a atenção do Poeta não está dirigida para a questão da culpa. Eu diria que não está exclusivamente dirigida para esta questão. Penso que o interesse do Poeta se concentra na problemática da acção humana, em toda a sua complexidade, e que esta, como atrás salientei, apresenta elementos de culpa e destino fundidos numa realidade una e indivisível. Que o aspecto da culpabilidade de Hércules não deixa de interessar o autor da tragédia, vejo-o, por exemplo, na evidente falta de simpatia com que é desenhada esta personagem e ainda na tão discutida ausência de qualquer menção à apoteose do herói². Não serve dizer com Pohlenz³ que os espectadores subentendiam este desfecho porque não há na peça a mínima referência ao facto, embora pudesse haver. Hércules é, sem dúvida, o grande culpado e a concessão duma recompensa, depois do castigo, só viria comprometer a unidade do conjunto. Daí o silêncio do Poeta. Não cala ele, porém, a força e significação dos oráculos, a que dá o maior relevo no seu tratamento do mito. E o espanto doloroso de Hércules ante o cumprimento inesperado das velhas profecias (vv. 1143 e segs.), seguido da sua viril aceitação, sublinha o carácter de necessidade

¹ *Op. cit.*, p. 206.

² Não deixa de ser curioso assinalar que Easterling (*Sophocles, Trachiniae*, 1968, p. 68) sugere indevidamente o argumento da apoteose precisamente para negar importância ao elemento da culpa na interpretação da peça.

³ *Op. cit.*, p. 208.

que aos seus olhos, bem como aos olhos dos espectadores, ofereciam aquelas manifestações da vontade divina. Na verdade, não é lógico sustentar que os oráculos apenas prevêem os acontecimentos: Dejanira não quer matar Hércules e um acto realizado pelo homem contra a sua própria vontade não é um acto livre mas determinado. Poderá dizer-se que se trata apenas de uma acção casual desastrosa, mas, quando os acontecimentos estão com tanta antecedência anunciados, é impossível introduzir neste esquema o elemento do acaso. De resto, o conhecimento dos oráculos possuído por Hércules tampouco lhe valeu para impedir, de qualquer modo, a sua realização. O que o homem sabe é um trunfo pequeno e sem valor no jogo do destino.

Este árduo problema das relações entre a acção humana e a vontade divina é claramente equacionado nas seguintes palavras que Dejanira dirige ao Coro a propósito da mais recente infidelidade do marido:

*Ἐγὼ δὲ θυμοῦσθαι μὲν οὐκ ἐπίσταμαι
νοσοῦντι κείνῳ πολλὰ τῆδε τῆ νόσῳ·
τὸ δ' αὖ ξυνοικεῖν τῆδ' ὁμοῦ τίς ἂν γυνή
δύναιτο, κοινωνοῦσα τῶν αὐτῶν γάμων;*¹

Não sou capaz de me zangar com ele pelo facto de tantas vezes o ver atacado por esta doença. Mas, por outro lado, que mulher poderia viver juntamente com esta rapariga, partilhando o mesmo esposo?

E mais adiante:

*Ἄλλ' οὐ γάρ, ὥσπερ εἶπον, ὀργαίνειν καλὸν
γυναῖκα νοῦν ἔχουσαν· ἧ δ' ἔχω, φίλαι,
λυτήριον λύπημα, τῆδ' ὑμῖν φράσω.*²

Mas, como disse, não é bem que uma mulher de senso se irrite. Quero, por isso, comunicar-vos, amigas, a maneira que vejo de me libertar da minha aflicção.

¹ vv. 543-6.

² vv. 552-4.

Dejanira reconhece a origem divina do mal que ataca Hércules, compreende-o e justifica-o, mas isso não esgota o conteúdo da situação. O domínio divino é o domínio das causas, das origens, ao passo que o humano se esforça por dominar, por neutralizar essas causas. Não é apenas questão de compreender, mas de actuar, intervir, tentar modificar. Do mesmo modo, podemos reconhecer a origem duma doença, sabemos explicá-la, mas não ficamos por aqui, recorremos a remédios para a debelar. Pode o combate ser inútil, mas tentamos. Assim Dejanira tenta. Quem sabe se a divindade se deixará vencer por um mortal animoso? Nem sempre o homem sai vencido do combate com o transcendente. Dele esperam os deuses que resista e lute.

O homem está, assim, perante os deuses como perante forças naturais, mal conhecidas, que o seu engenho e esforço podem ocasionalmente domar. Não se sente manietado, impotente, a não ser quando se vê colocado perante o irremediável. Então cumpre-lhe aceitar e resignar-se. Antes, não. Se Édipo foge de Corinto, é porque julga possível fugir à realização do oráculo que o marca para um destino terrível. Juízo insensato, que a experiência demonstrará insensato, mas assim se movem e comportam os homens na tragédia sofocliana. As acções previstas, pré-determinadas, acabam por cumpri-las, mas inconscientemente, involuntariamente. A liberdade humana afirma-se, pelo menos, nesta conquista da inocência, nesta libertação da consciência. O homem é livre na sua decisão, os actos que pratica não são, porém, sempre seus porque, frequentemente, lhes ignora o sentido emprestado pelos deuses. Num ponto são os deuses todo-poderosos incapazes de vencer o homem: não o podem obrigar a abdicar da sua dignidade, não podem, sem o destruir, roubar-lhe a autonomia da decisão, não o podem forçar a agir contra os ditames da sua consciência.

IV

O MOTIVO DA CULPA NO «REI ÉDIPO»

Édipo concluiu a sua investigação: a cegueira é o sinal externo, material, da sua condição de parricida incestuoso, cuja presença pode manchar o próprio Sol. Não o manda Creonte retirar para o interior do palácio onde só os seus familiares o possam ver? Mas, depois que Édipo concluiu a sua investigação, começamos nós a nossa. O remate é para nós começo, ponto de partida. Quando Édipo cessa de perguntar, perguntamos nós.

Se Bowra tem razão ao afirmar que os deuses escolheram Édipo «para mostrar a necessidade de modéstia em tempos de êxito»¹ ou se, como pretende Knox, a mudança operada no destino de Édipo não é «uma calamidade sem sentido», mas «uma demonstração da validade da presciência divina»², onde está a moralidade destes deuses que trituram um homem por causa duma demonstração? Se falha a tentativa, tantas vezes realizada, de encontrar culpa em Édipo, a culpa da divindade resulta intolerável. Mas será Édipo realmente culpado? Ou terá Sófocles escrito um drama de inspiração euripidiana, com a única diferença de que a condenação dos deuses do mito não é formulada de modo explícito?

¹ *Op. cit.*, p. 176.

² *Oedipus at Thebes*, 1966², p. 50.

Começemos pela discussão da culpa de Édipo. É indiscutível que o procedimento de Édipo com Creonte e Tirésias revela um temperamento arrebatado, inclinado a excessos tirânicos. Mas a situação precisa de ser encarada de perto para se fazer justiça a Édipo. Quando Knox chama a atenção para as maneiras provocantes de Tirésias¹, está a salientar um facto frequentemente descurado pelos comentadores da tragédia. Efectivamente a ira de Édipo contra o adivinho é plenamente justificada. Aos seus pedidos feitos em tom de respeito e admiração responde Tirésias com palavras obscuras e intrigantes. O diálogo dá-nos a conhecer um Édipo que, afinal, é capaz de se dominar até ao limite das possibilidades vulgares. Apesar das alusões misteriosas de Tirésias, Édipo insiste no tom cortês, pede, suplica, mas as respostas de Tirésias são cada vez mais exasperantes. Não admira, pois, que, perante a afirmação terminante de que não conseguirá saber nada, Édipo perca a cabeça e se lance num ataque violento ao adivinho que não quer colaborar:

*Ὅκ, ὦ κακῶν κάκιστε, καὶ γὰρ ἂν πέτρου
φύσιν σὺ γ' ὀργάνειας, ἐξερεῖς ποτε,
ἀλλ' ὧδ' ἄτεγκτος ἀτελεύτητος φανῆ;*²

Ó malvado dos malvados, capaz de enfurecer a natureza dum pedaço de pedra, não te resolves a falar? Vais manter-te assim duro e inflexível?

Os acontecimentos agora vão precipitar-se. É a vez de Tirésias se conter, prolongando um pouco a resistência, mas a acusação que Édipo lhe dirige de que é ele o instigador do assassinio de Laio, destrói todas as barreiras. Ao sentir-se ameaçado, Tirésias passa de acusado a acusador e, tomado pela ira, revela, sem reticências nem cortesias, todo o horror do destino de Édipo. Dir-se-á que Édipo se excedeu

¹ *Op. cit.*, p. 27.

² vv. 334-6.

nas suas suspeitas e é vítima duma imaginação demasiado activa, mas a verdade é que Tirésias o impeliu para este caminho com as suas palavras veladas e comprometedoras. A indignação de Édipo tem de medir-se em função da tranquilidade da sua consciência. Mais difícil é o caso de Creonte, mas também aqui se pode encontrar justificação para o comportamento de Édipo. Possui este uma inteligência de extraordinária mobilidade e força e o rumo insólito dos acontecimentos vem pô-lo mais uma vez à prova. Quem lucra com a expulsão de Édipo, preparada pelas revelações de Tirésias? Creonte. Irmão de Jocasta, este assumirá o poder, deixado vago por Édipo. Que admira, pois, que Édipo, seguro da sua inocência, entreveja súbitamente os traços duma conjura, planeada por um Creonte sedento de poder? Embora errado, o raciocínio de Édipo é lógico e exprime a reacção normal dum homem ameaçado.

Mas onde a culpa de Édipo assume relevo especial é no fim do 2.º episódio, no passo famoso em que Jocasta exprime o seu desprezo dos oráculos. A concordância de Édipo com Jocasta coloca-o numa posição delicada frente a Apolo que, pela primeira vez, Édipo renega. Negá-lo-á outra vez no 3.º episódio, em palavras que deviam fazer estremecer o auditório religioso do teatro de Dioniso:

Φεῦ φεῦ, τί δῆτ' ἄν, ὃ γύναι, σκοποῦτό τις
 τὴν Πυθόμαντιν ἐστίαν, ἣ τοὺς ἄνω
 κλάζοντας ὄρνις, ὧν ὑφηγητῶν ἐγὼ
 κτενεῖν ἔμελλον πατέρα τὸν ἐμόν; ὁ δὲ θανῶν
 κεῖθει κάτω δὴ γῆς, ἐγὼ δ' ὄδ' ἐνθάδε
 ἄφραστος ἔρχομαι — εἴ τι μὴ τῶμῳ πόθῳ
 κατέφθιθ'. οὕτω δ' ἄν θανῶν εἴη ἕξ ἐμοῦ.
 Τὰ δ' οὖν παρόντα συλλαβῶν θεσπίσματα
 κέῖται παρ' Ἀιδῆ Πόλυβος ἄξι' οὐδενός.¹

*Ai, mulher, como poderá alguém ter ainda consideração
 pelo lar delfico ou pelas aves que piam nas alturas, se*

¹ vv. 964-72.

anunciaram que eu havia de matar o meu pai e afinal este jaz morto debaixo da terra sem que eu, que estou aqui, tenha tocado em qualquer arma? Só se ele morreu com saudades minhas e eu seria assim o causador da sua morte. Na realidade, Pólibo levou consigo para o Hades onde jaz os presentes oráculos, desprovidos de qualquer valor.

O rosto de Édipo acusa agora os traços todos dum homem culpado de ὕβρις. E, no entanto, a ruína de Édipo nada tem a ver com esta culpa pessoal, por mais grave que seja ou pareça ser. Não se trata de encontrar atenuantes para o comportamento de Édipo. É evidente que a responsabilidade do rei não é total, determinada como é pela atitude de Jocasta e pela terrível ilusão dos acontecimentos. Note-se a este propósito que a adesão de Édipo à irreverência religiosa de Jocasta no fim do 2.º episódio não vai sem algumas restrições. Quando Jocasta proclama a sua descrença em qualquer forma de profecia (vv. 857-8), Édipo responde:

*Καλῶς νομίζεις. ἼΑλλ' ὁμῶς τὸν ἐργάτην
πέμψον τινα στελοῦντα, μηδὲ τοῦτ' ἀφήσ.*¹

*Pensas bem. No entanto manda alguém buscar
o pastor. Não descures isso.*

Portanto, Édipo acha que Jocasta raciocina bem, isso porém não o impede de insistir na vinda do servo. O ἼΑλλ' ὁμῶς² que introduz o 2.º período exprime as reservas que o fundo do pensamento de Édipo mantém relativamente às afirmações blasfemas de Jocasta. O comportamento de Édipo tem, pois, atenuantes, mas a explicação do seu destino terrível tem de buscar-se noutra parte. E o motivo

¹ vv. 859-60.

² «No entanto».

fundamental deste facto, que nem sempre tem sido salientado como merece, é o seguinte: as horrendas faltas de parricídio e incesto, que Édipo expia nesta peça, foram cometidas antes de ele ter incorrido no pecado gravíssimo da *ὑβρις*. A ruína de Édipo tem a sua origem naquelas faltas, que precedem o começo da acção, e, se nós queremos entender o problema do sofrimento humano nas suas relações com a responsabilidade pessoal e o destino, temos de sair do âmbito da peça para a julgar sob uma mais vasta perspectiva. Isto viu com clareza Knox¹, que, porém, com a sua teoria da «demonstração da validade da presciência divina» não consegue explicar a lógica do martírio infligido pelos deuses a um homem inocente. Na realidade, a imagem de Édipo que se desprende da evocação que este faz do seu passado é a de alguém profundamente religioso, que faz tudo o que está ao seu alcance para evitar o cumprimento dum oráculo terrível. É certo que alguns autores, como Kitto², censuram a sua cegueira «ao desposar uma mulher que podia ser sua mãe», mas não será isto exigir a um homem de carne e osso uma prudência irreal? A saída de Corinto tranquilizara humanamente Édipo. A morte de Laio, em legítima defesa, não o inculpa demasiado, embora os exaltadores da prudência considerem que Édipo se esquivaria facilmente ao cumprimento do oráculo, simplesmente não matando ninguém. Ao fim e ao cabo, este tipo de raciocínio apenas desvaloriza erradamente a participação da divindade na acção, como se o homem, com todas as suas cautelas e reflexões, pudesse obstar à realização dos designios divinos. E é disto que se trata, afinal, essencialmente.

A impossibilidade de descobrir nos actos de Édipo uma culpa moral leva-nos a considerar o problema do seu destino sob um ângulo novo: o da culpa hereditária. Acaso Édipo inocente paga as faltas cometidas por seus pais, independentemente da justiça ou injustiça desta estranha forma de ajuste de contas. Mas esta concepção grega

¹ *Op. cit.*, p. 33.

² *Greek Tragedy*, p. 137.

não é, afinal, tão absurda como parece: não sofrem os filhos frequentemente os erros dos pais em doenças ou taras congénitas?

Afirma Bowra¹ que se verifica no *Rei Édipo* uma mudança na tradição mítica. O oráculo não teria dado a Laio qualquer hipótese de salvação, profetizando simplesmente que ele seria morto por seu filho. Isto significaria que Sófocles não atribui qualquer função na sua peça ao dado tradicional da culpa hereditária. O passo em que Bowra se apoia é o seguinte. Fala Jocasta:

χρησμός γὰρ ἦλθε Λαίῳ ποτ', οὐκ ἐρῶ
Φοίβου γ' ἀπ' αὐτοῦ, τῶν δ' ὑπηρετῶν ἄπο,
ὡς αὐτὸν ἤξοι μοῖρα πρὸς παιδὸς θανεῖν
ὅστις γένοιτ' ἐμοῦ τε κἀκείνου πάρα.²

*Um oráculo veio outrora a Laio, não direi do próprio
Febo mas dos seus servidores. O seu destino era mor-
rer às mãos dum filho que nascesse de mim e dele.*

É fora de dúvida que o sentido da expressão ὅστις γένοιτ' ἐμοῦ τε κἀκείνου πάρα não se pode exactamente determinar: ὅστις γένοιτο tanto pode significar «que nasceria» como «que nascesse». A Jocasta não convinha salientar que ela e Laio tinham deliberadamente infringido um oráculo de Apolo, de modo que se serve duma expressão vaga para designar o oráculo conhecido. Esta interpretação³ é confirmada por vários passos da tragédia que, com aquele, formam um todo coerente. Bastará tomar esses passos no sentido óbvio que ocorreria ao espectador normal do drama para ver como é forçada toda a tentativa de anular o contraste entre o que neles claramente se diz e

¹ *Op. cit.*, p. 163.

² vv. 711-4.

³ Na sua tradução do *Rei Édipo*, publicada em 1962 pela Oxford University Press, interpreta Kitto os vv. 713-4 da seguinte forma: «His fate it was, that should he have a son / By me, that son would take his father's life.»

o que, na interpretação de Bowra, dissera Jocasta no texto acima citado. Limitar-me-ei a analisar os três passos mais expressivos.

São, em 1.º lugar, os vv. 1183-5:

*᾽Ω φῶς, τελευταῖόν σε προσβλέψαιμι νῦν,
ὅστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν, ξὺν οἷς τ'
οὐ χρῆν ὁμιλῶν, οὗς τέ μ' οὐκ ἔδει κτανών.*

*Ó luz, que eu te veja agora pela última vez, visto que
acabo de me saber nascido de quem não devia, marido
de quem não devia, assassino de quem não devia matar.*

Ao espectador familiarizado com o mito de Édipo, já anteriormente tratado por Ésquilo, por ex., aquelas palavras *φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν* deviam oferecer um sentido claro: Édipo não devia ter nascido de Laio e Jocasta. Isto implica naturalmente a famosa proibição feita a Laio por Apolo, em apoio da maldição de Pélops ultrajado ¹.

O 2.º texto é ainda mais claro:

*Νῦν δ' ἄθεος μὲν εἰμ', ἀνοσίων δὲ παῖς,
ὁμογενῆς δ' ἀφ' ὧν αὐτὸς ἔφρον τάλας.* ²

*Mas agora sou um réprobo, filho de pais ímpios, um
infeliz que tem filhos da própria mãe de que nasceu.*

A impiedade dos pais, e não só de Laio, repare-se, tem certamente que ver (pelo menos é a interpretação mais evidente...) com a infracção ao oráculo de Apolo que lhes recusava descendência. Assim deve ter Édipo entendido as discutidas palavras de Jocasta para que as suas afirmações de agora tenham alguma lógica.

¹ Ver Errandonea, *Op. cit.*, p. 33.

² vv. 1360-1.

O 3.º passo não é menos significativo. De si próprio diz Édipo quase no fim da peça:

*νῦν γὰρ κακός τ' ὄν κακῶν εὐρίσκομαι.*¹

pois agora se descobre que sou um celerado, nascido de celerados.

Estes textos, além de outros que poderia citar, parecem demonstrar que a construção do *Rei Édipo* se baseia na versão tradicional do mito, largamente conhecida dos espectadores. Esse conhecimento por parte do auditório das linhas gerais da história explica, na opinião correcta de Kamerbeek², o largo uso que o Poeta faz nesta peça da ironia dramática.

Admitida em Édipo a existência duma culpa hereditária, é tentador interpretar o estásimo 2.º em função de tal hipótese, como o faz Errandonea ao referir a Laio o famoso estásimo³. Mas a leitura atenta e despreconcebida da peça contraria esta interpretação. Não é a Laio, personagem ausente do drama que se representa, que o Coro entende referir-se no seu canto. Essa referência equivaleria a uma quebra da unidade do drama, todo ele centrado na figura do protagonista. É certo que há um contraste violento entre o que o Coro diz de Édipo no final do 1.º estásimo e o que dele afirma no estásimo 2.º, mas os estásimos não podem ser encarados isoladamente, desintegrados do conjunto dramático a que pertencem. No 2.º episódio o Coro sentiu abalar-se a confiança e a admiração que depositava em Édipo, ao presenciar a atitude de irreverência por este assumida em relação aos oráculos dos deuses⁴. As palavras do Coro exprimem, assim, a reacção normal dum espírito religioso ante as manifestações claras

¹ v. 1397.

² *The Oedipus Tyrannus*, 1967, p. 7.

³ *Op. cit.*, p. 42.

⁴ Cf. Knox, *Op. cit.*, p. 174.

de ὕβρις dos seus soberanos. O estásimo apresenta, certamente, no desenho do perfil do tirano, traços exagerados que não podem convir a Édipo ¹. O Coro ergue-se, a certa altura, ao plano das ideias gerais, esquecendo um tanto Édipo e Jocasta, e o estásimo adquire o tom parabásico de que falam Schmid ² e Pohlenz ³. No fim, porém, o pensamento do Coro fixa-se de novo nos seus soberanos para condenar o seu procedimento. A ligação imediata com os sucessos da peça dá ao estásimo em causa uma vibração solene e patética. Poderá aceitar-se a referência a Laio como implícita na condenação geral dos excessos tirânicos, mas não é Laio que ocupa neste momento, em especial, o pensamento do Coro.

Bastará, no entanto, a existência em Édipo duma culpa hereditária para explicar a singularidade atroz do seu destino? É evidente que esta explicação não satisfaz o Poeta, sempre empenhado em justificar os caminhos da divindade. Nem seria adequada a tal propósito a clara afirmação de inocência, feita por Édipo no final da peça (vv. 1484-5). Para Sófocles Édipo é realmente um homem inocente que as circunstâncias meteram num enredo desesperado. A ἄμαρτία que lhe atribui Aristóteles na *Poética* ⁴ não pode ser entendida como uma forma de culpa, mas, na expressão de Lesky ⁵, como um erro sem raízes na moral. Ora, se Édipo não é culpado e os deuses tampouco o podem ser, onde está a lógica dos acontecimentos terríveis do drama?

O passado impuro de Laio motivou a determinação do oráculo de Apolo, que negou àquele o direito de descendência. A perspectiva de morrer às mãos do filho que gerasse podia ter detido Laio, mas este não era homem para aceitar limitações e, nascido Édipo, assentou com Jocasta nos meios de evitar o cumprimento da ameaça de Apolo. Que esses meios consistissem num crime, não foi coisa que fizesse recuar o par homicida. E Jocasta entrega Édipo a um servo fiel para o matar

1 Vide Dain-Mazon, *Sophocle*, II, 1958, p. 104, n. 2.

2 *Op. cit.*, p. 370, n. 5.

3 *Op. cit.*, I, p. 219.

4 1453^a

5 *Op. cit.*, p. 123.

na montanha (vv. 1173-4). O resto da história é-nos contado pelo velho servo que a pertinácia de Édipo obrigou a falar. Por ele ficamos a saber como Édipo se salvou para um destino medonho. Medonho e, no entanto, providencial. Laio e Jocasta tinham de ser punidos pela desobediência a Apolo e o castigo tinha de ser executado pelo próprio filho. Também aqui Édipo podia dizer:

᾽Απόλλων τάδ' ἦν, ᾽Απόλλων, φίλοι,
ὁ κακὰ κακὰ τελεῶν ἐμὰ τάδ' ἐμὰ πάθηα.
᾽Επαισε δ' αὐτόχειρ νιν οὔ-
τις, ἀλλ' ἐγὼ τλάμων.¹

*Foi Apolo, amigos, Apolo, que causou os meus terríveis,
estes meus terríveis sofrimentos. Mas o golpe vibrei-o
eu, infeliz, e não outro.*

O trágico da situação é que o cumprimento da profecia do deus envolve uma mancha terrível. Repete-se aqui o caso de Orestes, com uma diferença importante, no entanto: é que Orestes é um instrumento consciente da vontade de Apolo ao passo que Édipo é o executor involuntário do destino. O drama de consciência que naquele precede o acto, ocorre neste após a decifração do enigma posto pela sua vida. Mas porque em Édipo falta a noção reconfortante de ser um servidor da divindade, porque lhe escapa o sentido obscuro dos seus actos, vêmo-lo afundar-se no desespero. Orestes pode invocar o testemunho do deus de Delfos para alcançar absolvição, Édipo sente-se uma vítima inocente do arbítrio divino e na sua própria inocência busca a sua justificação. O destino de Édipo, com toda a sua grandeza e humilhação e as suas ocultas ligações com o transcendente, exprime melhor a condição do homem de qualquer época, donde a universalidade e a actualidade da sua tragédia. Diga-se, de passagem, que esta dimensão universal e intemporal da história de Édipo nada tem

¹ vv. 1329-32.

a ver com as fantásticas interpretações psicanalíticas a que o mito deu lugar. O famoso «complexo de Édipo» é uma deformação arbitrária da velha história, desintegrada do contexto religioso que nela é fundamental. Foi mais uma violência a que o destino, sob a forma da moderna psicologia, submeteu o inocente Édipo.

O facto de Sófocles, muitos anos depois do *Rei Édipo*, ter escrito o *Édipo em Colono* vem ajudar-nos a compreender o seu pensamento relativamente ao destino do famoso rei de Tebas. Não é apenas a afirmação clara da inocência do protagonista, que nós já encontramos, embora rapidamente assinalada, na 1.^a peça, é, sobretudo, a compensação transcendente dos males imerecidamente sofridos com a elevação do velho exilado à condição extraordinária de herói. Formam, assim, as duas peças como que uma dilogia entre cujas partes reina uma unidade essencial. O Édipo da 1.^a peça é, portanto, o inocente arrastado por Apolo à mais crítica das situações. É injusta a conclusão tirada por Kitto dos acontecimentos da peça: o aviso explícito da divindade não serve de nada ao homem ¹. Mas o aviso do deus ao jovem Édipo que saiu de Corinto para o consultar não ajudou nada, pelo contrário foi uma ratoeira para o fazer partir de Corinto ao encontro da realização do seu destino. Apolo ajudaria se dissesse que os reis de Corinto não eram os pais de Édipo, mas não disse. E, no entanto, esta era a resposta que Édipo procurava. Será, então, que toda a culpa da tremenda desgraça se deve imputar ao deus?

A apreciação do carácter de Jocasta tem dado origem a alguns malentendidos, por frequentemente se adoptarem posições extremas. A afirmação de Weinstock ² de que Jocasta é «die Gestaltung der Gottlosigkeit» suscitou uma reacção que se exprime na defesa que de Jocasta faz Schmid no vol. II da sua *Geschichte der griechischen Literatur*. Escreve o ilustre Autor:

«Solcher Fehldeutung durfte der Dichter erwarten durch die Opferszene der vermeintlich Gottlosen 911-23 einen Riegel vorge-

¹ *Op. cit.*, p. 180.

² Citado por Schmid, *Op. cit.*, p. 364, n. 4.

schoben zu haben. Hier erscheint die wahre, die tieferschütterte (νοσοῦσα 1061) Iokaste als Schutzfliehende vor Apollon und gibt den richtigen Massstab für die vorausgehenden und folgenden Zweifel am Orakel, die nicht Ausdruck ihrer religiösen Gesinnung, sondern verzweifelte Versuche sind, auf alle Art den Oidipus zu beruhigen.»¹

Certamente que Jocasta não é Clitemnestra com o seu ἀνδρόβουλον κέαρ² e a audaz aceitação das piores responsabilidades. É uma figura feminina, delicadamente caracterizada nos aspectos negativos e positivos da sua personalidade. Da sua presença digna e autoritária falam os versos com que ela se dirige a Édipo e a Creonte no momento em que a discussão entre ambos atinge o cume da exaltação:

Τί τήν ἄβουλον, ᾧ ταλαίπωροι, στάσιν
γλώσσης ἐπήρασθ', οὐδ' ἐπαισχύνεσθε γῆς
οὕτω νοσοῦσης ἴδια κινοῦντες κακά;
Οὐκ εἶ σύ τ' οἶκος σύ τε, Κρέων, κατὰ στέγας,
καὶ μὴ τὸ μηδὲν ἄλγος εἰς μέγ' οἴσετε;³

Porque levantastes, infelizes, esta insensata disputa de palavras? Não tendes vergonha de agitar questões pessoais numa altura em que a vossa terra está tão doente? Não irás tu para casa e tu também, Creonte? Não façais de uma coisa de nada uma grande dor.

Édipo dirá mais tarde o seu respeito por ela (v. 700) e ouvi-la-á com a atenção que merece alguém que se considera muito. Salienta Schmid a dedicação da esposa-mãe que a leva a sacrificar os seus deveres religiosos ao intuito de salvar Édipo em perigo. Mas a linguagem de Jocasta vai, por vezes, muito além da simples intenção de

¹ *Op. cit.*, p. 364, n. 4.

² «coração de viris resoluções» (Ésquilo, *Agamémnon*, v. 11).

³ vv. 634-8.

acalmar Édipo. Começa Jocasta por negar validade às profecias dos adivinhos:

Σὺ νῦν ἀφεις σεαυτὸν ὧν λέγεις πέρι
ἐμοῦ ᾗ πάκουσον καὶ μάθ' οὔνεκ' ἐστὶ σοι
βρότειον οὐδὲν μαντικῆς ἔχον τέχνης·
φανῶ δέ σοι σημεῖα τῶνδε σύντομα.¹

Não penses mais nisso que dizes e escuta-me. Aprende que nenhum ser mortal é possuidor da arte profética. Dar-te-ei em poucas palavras a prova do que afirmo.

Esta atitude, por enquanto, não a compromete demasiado visto que já o Coro, no 1.º estásimo, formulara as suas reservas em relação ao poder humano de profetizar (vv. 497-501). Mas o fundo do seu pensamento revela-se no final do episódio, quando, a propósito da versão do assassinio de Laio feita pelo pastor, ela afirma a sua incredulidade relativamente aos oráculos do mesmo Apolo:

Εἰ δ' οὔν τι κάκτρέποιτο τοῦ πρόσθεν λόγου,
οὔτοι ποτ' ὄναξ, τόν γε Λαῖου φόνον
φανεῖ δικαίως ὀρθόν, ὅν γε Λοξίας
διεῖπε χρῆναι παιδὸς ἐξ ἐμοῦ θανεῖν.
Καίτοι νῦν οὐ κείνός γ' ὁ δύστηνός ποτε
κατέκταν', ἀλλ' αὐτὸς πάροικεν ὤλετο.
᾿Ωστ' οὐχὶ μαντείας γ' ἂν οὔτε τῆδ' ἐγὼ
βλέψαιμ' ἂν οὔνεκ' οὔτε τῆδ' ἂν ὕστερον.²

Mas ainda que ele (o velho servo) venha a afastar-se da sua anterior narrativa, não provará, senhor, que o assassinio de Laio se deu segundo o oráculo, visto que Lóxias declarou que Laio devia morrer às mãos do meu

¹ vv. 707-10.

² vv. 851-8.

filho. Ora não foi este infeliz que o matou, porque ele próprio morreu antes. Portanto, no futuro, não darei a qualquer profecia a mínima atenção.

A impiedade de Jocasta é, porém, apenas um aspecto da personagem. Outro aspecto exprime-se na colaboração criminosa dada a Laio na tentativa de assassinio de Édipo recém-nascido. Intencionalmente Jocasta deixa na sombra este pormenor infamante, lançando sobre Laio a responsabilidade do caso (vv. 717-9), mas Sófocles não deixa de sublinhar a parte desempenhada por Jocasta no homicídio frustrado. A isso tende a seguinte parte do diálogo entre Édipo e o velho servidor:

OI. Ἡ γὰρ δίδωσιν ἦδε σοι;
ΘΕ. Μάλιστ', ἄναξ.
OI. Ὡς πρὸς τί χρείας;
ΘΕ. Ὡς ἀναλώσαιμι νῦν.
OI. Τεκοῦσα τλήμων;
ΘΕ. Θεσφάτων γ' ὄκνω κακῶν.¹

Éd. — *Foi ela que to deu?*

Servidor — *Foi, senhor.*

Éd. — *Com que fim?*

Serv. — *Para que o matasse.*

Éd. — *Desgraçada! O seu próprio filho...*

Serv. — *Foi por medo dum oráculo terrível.*

A culpa de Jocasta implica necessariamente expiação e, tal como na *Oresteia*, é seu filho o instrumento do destino. Não é o assassinio de Laio que atrai sobre Édipo a desgraça, o castigo de Laio, que entrava nos planos dos deuses, era perfeitamente compatível com a felicidade de Édipo, que agiu no caso com plena justificação. Mas Édipo pre-

¹ vv. 1173-5.

cisava de se reconhecer assassino e incestuoso para Jocasta sofrer o justo castigo. Ela e Laio desencadearam o destino irreversível que nem os deuses podem alterar e, por isso, Apolo não é o deus maquiavélico e cruel que se compraz em torturar um inocente. As coisas acontecem porque foram profetizadas e não podem, por isso, deixar de acontecer, mas esta profecia envolve a responsabilidade humana numa forma especial. Ela é feita depender numa condição que estava na mão do homem não realizar. Se Laio e Jocasta se conformassem com a proibição de não terem descendência, Édipo não teria nascido para a sua incrível missão. Erraram gravemente Laio e Jocasta ao supor que poderiam anular o destino e, por isso, a sua impiedade está na origem da desgraça que os fere e a seu filho. Culpa gera expiação. Mais uma vez a *Oresteia* esquiliana. Deste modo o *Rei Édipo* se revela como uma peça de destino, não entendido como força superior que transforma o homem em mero juguete, mas do destino do homem, tecido pela colaboração deste com a divindade. *Schicksalstragödie* num novo sentido.

Neste drama desenrolado entre homens e deuses, Édipo desempenha um estranho papel. E é tão radical a sua inocência que ele, o decifrador de oráculos, sente uma imensa dificuldade em descobrir e aceitar a verdade, que se ergue de todos os lados com uma evidência esmagadora. Não se trata de lentidão de espírito, como quer Waldock ¹, mas de boa fé integral. Todo o empenho em apurar a verdade terrível, mesmo quando a suspeita dela surgiu, inculcam a dignidade e nobreza do carácter de Édipo. A peça não é uma investigação policial, humanamente conduzida e terminada, como convém, com a descoberta e punição do culpado. A peça é, fundamentalmente, exaltação de Apolo e do seu oráculo, levada a cabo por um homem que, servidor do deus, se enreda em ocasionais motivos de culpa pessoal. Descrê, por momentos, de Apolo, arrastado por Jocasta e pela eloquência enganosa das circunstâncias, mas não atesta toda a sua vida anterior uma crença firme no deus e no seu oráculo? Porque foge ele de Corinto,

¹ *Op. cit.*, pp. 162-3.

ao receber em Delfos a dúbia resposta à sua consulta? Porque envia ele Creonte a Delfos para orientar o seu procedimento no caso da peste? A piedade de Édipo é um dado incontroverso do drama e isso explica a sua aceitação, sem protesto, das responsabilidades que, misteriosamente, assumiu. Afirmar, como o faz Waldock, que a peça é «intriga *in excelsis*»¹ e que nela «o terror da pura coincidência é vital»², é inteiramente errado. As espantosas coincidências, que impelem a acção para o seu desfecho, não são, no fundo, coincidências porque o mundo de Sófocles não é governado pelo acaso. São os deuses que tudo determinam e a aceitação desta verdade até às últimas consequências constitui, afinal, a autêntica peculiaridade deste drama, o mais fundamental religioso de todo o teatro grego.

¹ *Op. cit.*, p. 149.

² *Op. cit.*, p. 160.

V

TRADIÇÃO E INOVAÇÃO NA «ELECTRA»

Na produção dramática sofocliana que a Antiguidade nos legou, a *Electra* singulariza-se por uma estranha originalidade: uma velada tentativa de eliminação do transcendente, de dessacralização da acção. Este momentâneo e isolado desinteresse dum poeta profundamente piedoso como Sófocles pelo fundo religioso do seu tema não pode deixar de nos surpreender e a esclarecer este aspecto fundamental da interpretação tendem as considerações que seguidamente se formulam.

Uma longa tradição literária, que para nós remonta a Homero e culmina em Ésquilo, concedera ao mito de Orestes uma forma artística bem definida e assegurara-lhe junto do público uma difusão que devia dificultar aos autores dramáticos qualquer esforço de renovação do tema. As *Electras* de Sófocles e Eurípides representam, por isso, além do mais, uma notável afirmação de poder criador, ao reelaborarem em moldes novos o velho mito, que recebera das mãos de Ésquilo uma expressão que se diria definitiva. Em Eurípides, a perspectiva sob que é encarada a acção é, essencialmente, a mesma de Ésquilo. Ambos os poetas aceitam os dados religiosos do mito como premissas dum raciocínio que seguirá diferentes caminhos e, por isso, chegará a diferentes conclusões. Comum aos dois artistas a insatisfação causada pela velha história em que se consuma o destino terrível da casa dos Atridas

e daí a atitude crítica subjacente às respectivas peças e a tentativa de superar as limitações do tema por uma nova estruturação dos problemas. Crítica menos espectacular mas certamente mais profunda em Ésquilo, cujo pensamento vai aos próprios fundamentos da acção para mostrar a sua insuficiência. Não é só a humanidade que o velho poeta vê em crise, o problema dos homens aparece ao seu olhar como um reflexo ou projecção dum problema divino, sem a solução do qual não pode, conseqüentemente, chegar-se à solução do primeiro. As *Euménides* darão a resposta de Ésquilo às perguntas que a acção das *Coéforas* formulou e deixou em suspenso e o tipo da resposta caracteriza a *Oresteia* como uma página da história divina e humana na sua marcha ascensional, uma experiência decisiva, vivida em comum por homens e deuses, para o aperfeiçoamento da ideia ético-religiosa.

Ao critério histórico de Ésquilo prefere Eurípides a atitude mais simples do ataque às estruturas religiosas da tradição. A sua *Electra* é a condenação dum Olimpo desadaptado a uma consciência moral exigente, a reprovação duma religião impura que escandaliza a alma dos homens civilizados. Que a intenção do poeta não é apenas demolir mas purificar a religião tradicional, prova-o o facto de a crítica de Apolo, realizada ao longo da peça pelas personagens humanas, ser transferida no êxodo para as personagens divinas dos Dioscuros «ex machina». A acção, completa no plano humano, fica, porém, incompleta no plano divino porque ao autor não agradou juntar à sua *Electra* uma réplica das *Euménides*. Daí a espécie de frustração com que se termina a leitura da peça, que deixa o essencial por resolver. A justificação dos homens por intermédio da condenação dos deuses é uma solução desesperada que não faz mais que assinalar a eclosão dum novo conflito e este mais grave porque não se vê qual será o Areópago que poderá absolver a divindade culpada numa tarefa salvadora de reconciliação.

Ao espírito religioso e tradicionalista de Sófocles o tratamento dum tema deste género devia revestir-se das maiores dificuldades e, por isso, ele enveredou pelo único caminho que se abria à sua piedade. Compôs uma peça diferente, extremamente ousada pelo desequilíbrio que introduz na estrutura tradicional da acção dramática, sem, no entanto, abandonar o terreno da tradição nem tentar modificá-la ou

reinterpretá-la nas suas características essenciais. O plano divino é, agora, quase inexistente. Apolo já não é aquela presença constante que dá a todos os acontecimentos o seu sentido fundamental. Dir-se-ia que assiste de longe, vagamente interessado numa questão que só remotamente lhe diz respeito. Mais próxima e actuante a figura de Agamémnon, que representa aqueles poderes subterrâneos, com tanta originalidade associados por Ésquilo à intriga das *Coéforas*. Mas, em Ésquilo, Olímpicos e divindades ctónicas colaboram intimamente com os homens na realização do destino. Agora são as forças da terra que o espectador vê principalmente em acção. Drama quase secular, moderno, escrito segundo novas coordenadas em que não é usual mover-se o autor. Será que Sófocles se esqueceu momentâneamente da sua missão de educador para se converter num artista apenas ocupado em criar uma pura obra de poesia? Ou haverá outra explicação? Qual?

A discussão da problemática do matricídio tem de começar aqui pela análise da figura de Clitemnestra, pois é no desenho desta personagem que radica a transformação essencial que Sófocles imprime ao seu tema. A caracterização de Clitemnestra é, na peça, em primeiro lugar, obra de Electra. Na longa *ῥῆσις* que esta dirige ao Coro, ao iniciar-se o 1.º episódio, avulta a imagem da mãe criminosa cuja perversidade vai ao ponto de lamentar a sua pouca sorte por ter deixado escapar com vida Orestes. E sobre Electra assim se exprime a *μήτηρ ἀμήτωρ*, a mãe sem sentimentos de mãe:

«⁷Ω δύσθεον μίσημα, σοὶ μόνη πατήρ
τέθνηκεν; ἄλλος δ' οὐτίς ἐν πένθει βροτῶν;
κακῶς ὄλοιο, μηδέ σ' ἐκ γόων ποτὲ
τῶν νῦν ἀπαλλάξειαν οἱ κάτω θεοί.»¹

Ó ente odioso e maldito, serás tu a única pessoa a quem morreu o pai? Não haverá mais nenhum mortal que esteja de luto? Oxalá tu pereças miserável-

¹ vv. 289-92.

mente e que jamais os deuses subterrâneos te libertem dos teus gemidos!

Este ser monstruoso é, porém, na visão equilibrada de Sófocles, ainda um ser humano. Vale a pena analisar este aspecto da caracterização de Clitemnestra para ver como a arte de Sófocles é duma aderência plena à realidade. Após a falsa narrativa da morte de Orestes, feita pelo Preceptor, Clitemnestra exclama:

*ᾠ Ζεῦ, τί ταῦτα; πότερον εὐτυχῆ λέγω
ἢ δεινὰ μὲν, κέρδη δέ; λυπηρῶς δ' ἔχει,
εἰ τοῖς ἐμαυτῆς τὸν βίον σφῶζω κακοῖς. ¹*

Ó Zeus, que me acontece? Chamarei a isto felicidade ou horror e vantagem a um tempo? Em qualquer caso é triste que eu não possa salvar a vida senão à custa da minha própria desgraça.

E, como o Preceptor a interroga sobre a sua atitude, Clitemnestra explica:

*Δεινὸν τὸ τίκτειν ἐστίν· οὐδὲ γὰρ κακῶς
πάσχοντι μῖσος ὧν τέκνη προσγίγνεται. ²*

Coisa terrível é ser mãe! Por muito que sofra, uma mãe não pode odiar os próprios filhos.

Esta súbita humanização da rainha homicida tem sido diversamente interpretada. Entendo com Kaibel ³ que o sentimento maternal de Clitemnestra pela morte de Orestes não é puro fingimento. Fingida é a tristeza manifestada pela Clitemnestra esquiliana quando colocada

¹ vv. 766-8.

² vv. 770-1.

³ Citado e apoiado por Reinhardt, *Op. cit.*, p. 277.

perante a mesma situação. Se o exame das palavras que então profere (*Coéforas*, vv. 691-9) não bastasse para nos elucidar, lá estava a Ama a testemunhar o sorriso escondido nos olhos da mulher hipócrita (vv. 737-40). É verdade que a Clitemnestra de Sófocles não fica esmagada pela dor, pois logo a seguir exprime francamente o alívio que a notícia infausta lhe dá: Orestes não será mais uma ameaça a pairar continuamente sobre a sua cabeça. Esta transição rápida do pesar para a alegria da segurança é psicológicamente certa e em nada compromete a intenção do autor no desenho da personagem.

Regressemos, pois, ao ponto em que nos encontrávamos antes de iniciar esta digressão. Esboçado o carácter de Clitemnestra na citada *ἑήσις* de Electra, completa Sófocles o perfil odioso da rainha na famosa cena entre mãe e filha com o debate sobre a morte de Agamémnon. À complexa problemática do sacrifício de Ifigénia, que em Ésquilo se relaciona intimamente com o assassinio de Agamémnon, corresponde em Sófocles apenas a narrativa clara de um acontecimento sumamente doloroso. Segundo Electra, Agamémnon é, no caso de Ifigénia, uma vítima inocente da cólera de Ártemis, que, implacável, exige para uma pequena falta uma sangrenta compensação. Ora, uma vez que a Agamémnon não restava outra solução senão imolar a filha, carece de todo o fundamento o argumento de Clitemnestra, baseado neste sacrifício, para justificar o assassinio do marido. Faltando, depois, no texto qualquer referência a Cassandra, conclui-se que Clitemnestra não agiu movida pelo amor maternal ferido ou pelo ciúme exacerbado, mas tão só pela afeição pecaminosa que dedicava a Egisto. Clitemnestra é, pois, culpada de um crime sem grandeza, destituído de quaisquer atenuantes, inteiramente vil e condenável. Esta mulher criminosa é, naturalmente, digna de castigo e, no entanto, Electra introduz aqui uma distinção que é da maior importância para a interpretação da peça e conseqüente apreciação das verdadeiras intenções de Sófocles. Depois de provar que não foi por causa de Menelau que Agamémnon sacrificou a sua filha, Electra declara:

*Εἰ δ' οὔν, ἐρῶ γὰρ καὶ τὸ σόν, κεῖνον θέλων
ἐπαφελῆσαι ταῦτ' ἔδρα, τούτου θανεῖν*

χρῆν αὐτὸν οὐνεκ' ἐκ σέθεν; ποίω νόμος;
"Ὀρα, τιθεῖσα τόνδε τὸν νόμον βροτοῖς
μὴ πῆμα σαντῆ καὶ μετάγνωιαν τιθῆς·
εἰ γὰρ κτενοῦμεν ἄλλον ἀντ' ἄλλου, σὺ τοι
πρώτη θάνοις ἄν, εἰ δίκης γε τυγχάνοις. ¹

Mas, ainda que — isto para aceitar o teu próprio raciocínio — ele tivesse procedido assim para ajudar aquele (Menelau), era isto motivo para ele morrer às tuas mãos? Mas por força de que lei? Vê que, estabelecendo essa lei para toda a gente, acabas por estabelecer a tua própria desgraça e o teu futuro arrependimento. É que, se matarmos um homem por outro, então tu poderás ser a primeira a morrer, se for feita justiça.

Note-se que estas palavras impugnam a validade do assassinio de Clitemnestra como autora da morte de Agamémnon. Mas, se não é para vingar Agamémnon, então para que é, aos olhos de Electra, a morte da mãe? A maior culpa desta, agora, é o tratamento desumano infligido a seus filhos, a traição ao próprio sangue por amor de Egisto. O matricídio já não se justifica como um elo mais numa cadeia fatídica de culpa e expiação, mas como uma forma de libertação, de restauração da legalidade, de reposição de Electra e Orestes nos seus direitos. «Não se deve matar um homem por outro» pensa Electra. Estamos longe da ordem divina que manda pagar o sangue com o sangue (*ἀνταποκτεῖναι λέγων — Coéforas*, v. 274). A piedade sofocliana parece comprazer-se em reduzir aqui ao mínimo a intervenção divina, construindo um móbil puramente humano para a actividade das suas personagens. Mas, para libertar os deuses, Sófocles sobrecarrega demasiado a acção humana. O matricídio torna-se insuportável sem a ordem divina em primeiro plano a determiná-lo. Obrigado a escolher

¹ vv. 577-83.

entre os deuses e as personagens do mito, Sófocles sacrifica as segundas, ao colocar sobre os seus ombros o essencial da responsabilidade no acto tremendo. Por isso mesmo, contrariamente a Ésquilo, a atenção do espectador é dirigida para Electra e não já para Orestes, discretamente relegado para segundo plano: Observa Schmid¹ que Orestes é, agora, apenas «um órgão realizador», do ponto de vista de Electra «como um deus ex machina». Assim, ao mesmo tempo que se esbate a ordem divina na consciência do espectador, se distancia a sua atenção das consequências que o matricídio pode ter para os seus autores humanos. As Erínias voltam a ser as divindades justiceiras que apenas perseguem aqueles que derramaram sangue injustamente. O Orestes sofocliano não teme a sua presença e assim é que o Coro, nos instantes que precedem o matricídio, vê «as cadelas a que não é possível fugir» entrarem no palácio, «em perseguição das maldades criminosas» (vv. 1387-8). Deste modo Sófocles elimina o conflito, introduzido por Ésquilo no plano divino, entre Apolo e as Erínias, encarando a actividade dos deuses dum ponto de vista unitário. Restituindo ao mito a sua feição tradicional, Sófocles realiza implicitamente o seu objectivo de situar a acção predominantemente no plano humano. Depois, o desenho da personalidade de Electra na peça de Sófocles inculca no espectador a ideia de que a responsabilidade do matricídio cabe principalmente à sua instigadora, que é a filha da vítima. E tal culpa, por estranho que isto nos pareça, não tinha aos olhos de Ésquilo ou de Sófocles a gravidade que deveria ter. Na realidade, as personagens de Electra e Pílates em Ésquilo desempenham um papel decisivo na consumação do matricídio e, no entanto, não sofrem, como Orestes, as suas consequências. Dir-se-ia que os desejos e os estímulos pela palavra não vinculam, aos olhos do poeta, uma personagem ao acto que outrem pratica. Só o executante é responsável. Progresso moral se realiza em Eurípides quando, no seu *Orestes*, correm perigo o matricida e os seus cúmplices.

Associada à caracterização de Clitemnestra temos, portanto, a

¹ *Op. cit.*, p. 387.

da personagem de Electra e desse contraste intenso vive o drama sofocliano, que, encarado deste ângulo, pode definir-se como o drama do atrofiamento dos sentimentos elementares que unem os filhos à mãe. Em Clitemnestra vê Electra, mais do que a mãe, o tirano e o algoz, a ponto de, para Pohlenz¹, o matricídio se anular no absurdo dum raciocínio: Clitemnestra deixou de ser mãe pela anormalidade do seu comportamento. O dramaturgo analisa o processo que leva à secura dos sentimentos de Electra e, entretanto, não julga, não intervém. Dramatiza a frio, objectivamente, e o espectador que julgue. Daqui resulta um drama psicológico, um drama profano, por respeito religioso. A cena entre mãe e filha, que ocupa a primeira parte do 2.º episódio, é profundamente reveladora. Nem respeito nem amor, apenas ódio e revolta são os sentimentos que determinam Electra nas suas relações com a mãe. Tem-se comparado Electra a Antígona, mas falta à filha de Agamémnon a pureza e a delicadeza de alma da filha de Édipo. Os membros desta família dos Pelópidas estão afectados intimamente dum mal corrosivo, que seca as fontes dos afectos e não deixa florescer senão as flores malsãs do rancor e da vingança. Choca-nos a crueza das palavras de Electra, chocam-nos as atitudes de Clitemnestra. E o drama não acaba com o sentido libertador do desfecho esquiliano ou o valor construtivo da crítica divina de Eurípidés. O acto monstruoso fica sem consequências, como se os deuses tivessem momentâneamente interrompido as suas funções, abandonando a si um mundo governado por leis sem sabedoria. A observação do Corifeu ao comportamento de Electra na discussão com a mãe, «se ela tem o direito do seu lado» (vv. 610-1), é bastante significativa. É que não é fácil julgar Electra. Ao exceder os limites do razoável na sua linguagem sem freio, Electra deixa no espectador a sensação incómoda de que a razão aqui não assiste tão clara aos órfãos de Agamémnon. Nas *Coéforas* o Coro nunca faria uma afirmação deste género. Fá-la aqui porque o espectáculo dum Electra em fúria o enche de perturbação. E o mal-estar, que é também nosso, atinge o seu auge no momento do matricídio,

¹ *Op. cit.*, I, p. 322.

quando Electra solta o grito monstruoso «Dá-lhe mais um golpe, se tens força» (v. 1415). Estas palavras selvagens são o último retoque dado pelo poeta à imagem que traçou de Electra na referida cena entre filha e mãe. E a importância desta cena está, precisamente, em que ela é um meio de que Sófocles se serve para revelar a complexidade da acção. Se o autor opõe à figura odiosa de Clitemnestra o carácter excessivo e desumano de Electra, isto significa que ele não pretende simplificar os dados do problema, carregando apenas as cores do lado da vítima. A extrema ferocidade de Electra serve para nos esclarecer sobre a verdadeira natureza do acto que se prepara. É verdade que não é ela que o executará, será Orestes e este está isento de culpas, tem a voz pura. Saliente-se, pois, a existência duma divisão na peça: o acto devia ser cometido por Electra para haver unidade perfeita. E, à medida que a acção progride, avoluma-se a ideia de que o crime tudo destrói, tudo dissolve e desagrega: laços familiares, sentimentos nobres, até o equilíbrio da razão. É a própria Electra que o afirma, dirigindo-se ao Coro:

*Ἐν οὖν τοιούτοις οὔτε σωφρονεῖν, φίλαι,
οὔτ' εὐσεβεῖν πάρεστιν· ἀλλ' ἐν τοῖς κακοῖς
πολλή 'στ' ἀνάγκη κάπιτηδέειν κακά.* ¹

*Não é possível, amigas, em tais circunstâncias, ser-se
sensato ou piedoso. No meio de tanta maldade
forçoso é praticar o mal.*

E o espectáculo da casa dos Atridas a ruir, com a unidade familiar quebrada pelo crime de Clitemnestra, condiciona uma justiça realizada por homens, num quadro humano vulgar. Não é que Apolo não esteja em acção. É evidente que está. Foi ele que traçou o plano da vingança com o oráculo dado a Orestes, por este revelado no prólogo:

*Ἐγὼ γὰρ ἤνιχ' ἰκόμην τὸ Πυθικὸν
μαντεῖον, ὡς μάθοιμ' ὅτω τρόπῳ πατρὶ*

¹ vv, 307-9.

δίκας ἀροίμην τῶν φονευσάντων πάρα,
χρηῆ μοι τοιαῦθ' ὁ Φοῖβος ὦν πέυσῃ τάχα·
ἄσκευον αὐτὸν ἄσπιδων τε καὶ στρατοῦ
δόλοισι κλέψαι χειρὸς ἐνδίκους σφαγὰς. ¹

Quando me dirigi ao oráculo de Delfos para saber de que modo poderia vingar meu pai, castigando os seus assassinos, Febo dá-me imediatamente a resposta que vais ouvir: eu deveria efectuar secretamente por minha mão, sem escudos nem exércitos, servindo-me da astúcia, a justa imolação dos culpados.

É, sem dúvida, extremamente importante o facto de Orestes ter decidido o matricídio antes de consultar o oráculo de Apolo. A situação nas *Coéforas* é radicalmente diferente. Isto não justifica, porém, uma tese como a de Sheppard ², que tira do facto apontado a conclusão de que Apolo é contrário ao matricídio. Salienta Bowra ³ que o deus classifica de justa a vingança, o que basta para demonstrar a sua plena concordância com o projecto de Orestes. Em todo o caso, a iniciativa da vingança não parte do deus, que se limita a responder a uma consulta de Orestes. A problemática do grande *κομμός* das *Coéforas* encontra-se, aqui, de todo ausente e assim se compreende que, ao longo da peça, tão pouco se fale na ordem do deus. Os «muitos desejos», que o Orestes esquiliano acrescenta ao imperativo de obediência ao oráculo (*Coéforas*, v. 299 e segs.), são aqui tudo e a alimentá-los, no momento decisivo, está Electra, que é a encarnação da vingança. O drama resulta, por isso, mais pobre que as *Coéforas*, de mais reduzidas perspectivas. Electra é a mulher que vive para uma ideia, como Antígona, mas a

¹ vv. 32-7.

² Citado por Bowra, *Op. cit.*, p. 215.

³ *Op. cit.*, p. 217.

ideia é demasiado pessoal e egoísta, não tem a grandeza do desinteresse de Antígona. Sófocles gosta das pessoas que mobilizam todas as suas energias num sentido, capazes de tudo sacrificar para alcançarem um objectivo, mas de todas as suas personagens heróicas Electra é, indubitavelmente, a menos simpática. A adoçar os seus traços apenas o amor pelo irmão, a imensa ternura desencadeada pelo longo e doloroso reconhecimento. Reconhecimento, primeiro, frustrado. A alegria de Crisótemis, baseada no achado do anel de cabelo sobre o túmulo de Agamémnon, soçobra perante o amargo desespero da irmã. E o simples facto de Electra querer tomar a iniciativa do assassinio de Egisto (vv. 955-7) mostra bem como os deuses estão longe. Afinal, para Electra não há ninguém investido na função de vingador. Os mortais sentem-se livres, inteiramente desacompanhados, como convém, neste triste caso de justiça familiar.

Comparando as cenas de reconhecimento em Sófocles e Eurípides relativamente ao famoso modelo das *Coéforas* e exprimindo o resultado da observação nos termos usuais de crítica a Ésquilo, direi que a crítica de Sófocles é muito mais espiritual e fina que a de Eurípides. Depois de mostrar, dramaticamente, a insuficiência do reconhecimento pelo anel de cabelo, conclui Electra, pela prova do anel, que afinal a identificação de Crisótemis estava certa. Assim, o bom gosto sofocliano realiza, no reconhecimento, a união perfeita do material e do anímico, presentes no texto de Ésquilo em menos equilibradas proporções. Esta vasta cena de reconhecimento, dividida em duas partes pelo estásimo 2.º, constitui, a seu modo, um clímax da acção. Não o mais alto, que esse é, indiscutivelmente, o matricídio. Mas não foi, certamente, por acaso que o poeta adiou tanto o momento em que se haviam de reconhecer os dois irmãos. Interessava-lhe dramatizar a ansiedade de Electra, experimentar a heroína até ao limite das forças, primeiro com o abandono de Crisótemis, depois com o horror de abraçar as próprias cinzas de Orestes. E o reconhecimento dá-se, precisamente, momentos antes do matricídio, como que para gerar uma força nova, de raízes humanas, catalisadora da acção. Uma reverência diante das imagens dos deuses no vestíbulo e Orestes, acompanhado por Pílates e o Preceptor, vai ao encontro de Clitemnestra. Electra fica

ainda um momento em cena para pronunciar algumas palavras de grande interesse para a interpretação:

Ἄναξ Ἄπολλον, ἴλεως αὐτοῖν κλύε,
ἔμοῦ τε πρὸς τούτοισιν, ἧ σε πολλὰ δὴ
ἀφ' ὧν ἔχοιμι λιπαρεῖ προὔστην χερί.
Νῦν δ', ὦ Λύκει' Ἄπολλον, ἐξ οἴων ἔχω
αἰτῶ, προπίτνω, λίσσομαι, γενοῦ πρόφρων
ἡμῖν ἄρωγός τῶνδε τῶν βουλευμάτων,
καὶ δεῖξον ἀνθρώποισι τὰπιτίμια
τῆς δυσσεβείας οἷα δωροῦνται θεοί. ¹

Ó Apolo todo-poderoso, ouve-os, propício, e a mim também, que tantas vezes fui à tua presença, levando nas mãos insistentes as dádivas que podia. Mas agora, ó Apolo Lício, de mãos vazias te peço, te suplico e te imploro, sê benevolente connosco, favorecendo estes desígnios, e mostra aos homens os castigos que os deuses dão de presente à impiedade.

Deste modo Apolo é associado ao matricídio numa maneira mais discreta e humana. Não é o deus que impele os homens à acção, ameaçando-os com as terríveis consequências da sua desobediência, como nas *Coéforas*, não se invoca neste momento uma ordem divina, são os homens que agem, pedindo a assistência dum deus. Estivesse Apolo profundamente envolvido nos acontecimentos e seria supérfluo o pedido. Idêntico sentido têm as afirmações do Coro no momento da morte de Clitemnestra:

Τελοῦσ' ἀραί· ζῶσιν οἱ γὰρ ὑπαὶ κείμενοι·
πολύρροτον γὰρ αἷμ' ὑπεξαιροῦσι τῶν
κτανόντων οἱ πάλαι θανόντες. ²

As imprecacões cumprem-se. Estão vivos os que jazem debaixo da terra. Os que há muito morreram fazem

¹ vv. 1376-83.

² vv. 1419-21. No v. 1420 leio, com os manuscritos, *πολύρροτον*.

correr em abundância o sangue dos seus assassinos.

São os mortos, não Apolo, que assistem a Orestes na vingança. Esta espécie de pudor ou relutância em citar o nome do deus de Delfos é muito significativa. E no entanto, consumado o matricídio, Sófocles põe na boca de Orestes umas estranhas palavras:

*Τᾶν δόμοισι μὲν
καλῶς, Ἀπόλλων εἰ καλῶς ἐθέσπισεν.* ¹

No palácio tudo está bem, se Apolo profetizou bem.

Aqui regressa o autor à versão corrente do mito, visto que já não se trata do «como» mas da legitimidade do matricídio. Se algumas dúvidas subsistiam sobre a realidade da participação de Apolo na acção, estes versos eliminá-las-iam totalmente. Mas não é isto o mais importante. O que interessa agora salientar é a maneira discreta como a consciência moral de Sófocles reage aos dados do mito. Note-se que não é o Coro que exprime quaisquer reservas aos acontecimentos, esse declara após o acto: «Não tenho nada a censurar-lhes» (*οὐδ' ἔχω πρέγειν* — v. 1423). É o próprio Orestes, com as mãos ainda manchadas de sangue (v. 1422), que manifesta as dúvidas que neste momento o assaltam e a sua natural perturbação inteiramente justifica. Mas isto é como um relâmpago que brilha momentaneamente para logo desaparecer. Já o ódio de Electra conduziu as reflexões de Orestes ao plano humano, estritamente pessoal. «A miserável está morta?» pergunta Electra. E Orestes responde: «Não temas que a arrogância da tua mãe te humilhe mais.» (vv. 1426-7).

O facto, aparentemente estranho, de Clitemnestra morrer antes de Egisto tem sido objecto de larga discussão. Às explicações propostas ², umas mais verosímeis do que outras, desejo acrescentar a

¹ vv. 1424-5.

² Ver por ex. Schmid, *Op. cit.*, p. 395, notas 2 e 5.

seguinte consideração: a ordem das mortes em Sófocles é mais verosímil do que aquela que nos apresentam as *Coéforas*. Dada a necessidade de Egisto e os seus homens estarem ausentes do palácio no momento em que Orestes chega para a execução do seu plano, não é natural que Orestes adie a morte da mãe, que tem providencialmente à sua mercê. Morta Clitemnestra, Orestes tem desempenhada já uma parte da sua missão. Assim, apresentando-se com todos os caracteres da realidade, a ordem da intriga serve afinal os interesses do poeta, a quem não convém acabar a peça com o horror do matricídio e a inevitável sugestão das consequências que o acto comporta. Isto não significa que não haja no final da peça uma velada alusão ao futuro. Contrariamente à opinião de Bowra¹, encontro-a na seguinte fala de Egisto:

*Ἡ πᾶσ' ἀνάγκη τήνδε τήν στέγην ἰδεῖν
τά τ' ὄντα καὶ μέλλοντα Πελοπιδῶν κακά;*²

*Será de todo necessário que este palácio veja os males
presentes e futuros dos Pelópidas?*

Estas palavras de Egisto referem-se, por certo, às consequências que os homicídios praticados agora no palácio terão para o seu autor. Prova-o a resposta deste: *τὰ γούν σ'* (os teus males, pelo menos). Não se trata duma alusão clara às Erínias, mas a males prováveis, sem especificação. E a morte de Egisto não podia, lógicamente, ser referida como futura visto que ia verificar-se no momento. Deste modo, as palavras proferidas por Egisto não são apenas uma tentativa inútil para modificar a determinação de Orestes, são, principalmente, uma forma subtil de deixar entrever ao espectador as perspectivas futuras da acção. Alusão necessariamente velada para que o fim da peça não coincidissem com o início dum novo conflito, o que seria inconveniente num monodrama. O caso das *Coéforas* é diferente, uma vez

¹ *Op. cit.*, p. 258.

² vv. 1497-8.

que se trata da 2.^a parte duma trilogia ligada. É certo que havia a solução do «deus ex machina», tão do agrado de Eurípidés, para resolver estas dificuldades do drama isolado, mas Sófocles parece não ter estimado o processo. O caso do *Filoctetes* é especial e documenta uma sábia utilização deste recurso pela sua total integração na economia do drama. Aqui seria um prolongamento artificial, não-dramático, da acção, que Sófocles desdenhou em favor duma unidade artística mais perfeita. Nem Erínias, nem remorsos. Os aspectos problemáticos do matricídio não preocupam Orestes, reconhecido e secundado por Apolo na sua missão de vingança. Por isso as suas últimas palavras não se revestem da mínima emoção, limitando-se a tirar dos acontecimentos, com fria objectividade, a ilação final:

*Χρῆν δ' εὐθὺς εἶναι τήνδε τοῖς πᾶσι δίκην,
ὅστις πέρα πράσσειν γε τῶν νόμων θέλει,
κτείνειν τὸ γὰρ πανοῦργον οὐκ ἂν ἦν πολὺ.*¹

Convinha que todos aqueles que querem desrespeitar as leis sofressem o castigo imediato: a morte. Desta maneira, os malvados não seriam muitos.

A justiça deste mundo, pensa Orestes, deve ser rápida e impiedosa, só assim a sociedade é protegida eficazmente dos infractores da lei. Não é questão agora de averiguar a legitimidade ou ilegitimidade duma acção de castigo, ainda que ela seja um matricídio, o que importa é avisar os perversos de que os seus actos não ficarão muito tempo impunes. Os deuses apoiam esta doutrina? É evidente que sim, considerando os resultados. Ao longo da acção Orestes não é submetido a qualquer prova inesperada, são-lhe inclusivamente poupados os escrúpulos no momento crucial da vingança, não sente o mínimo remorso após o matricídio. A impressão que tudo isto deixa no espectador é a de que acaba de se realizar uma operação de justiça, sem problemática

¹ vv. 1505-7.

especial. Numa concepção deste género, a grandeza do tema esquiliano esvai-se quase completamente. Os deuses deixaram de ser os interlocutores dos homens num drama de proporções infinitas. Dir-se-ia que a arte se converteu num simples escalpelo para salvar uma sociedade em decomposição. No decurso dos muitos e desgastantes anos da guerra do Peloponeso (a *Electra* é, no consenso geral, uma peça do último período), Sófocles deve ter sido abalado por acontecimentos do género daqueles que Tucídides narra a propósito da peste de Atenas, não deixando, por certo, de tirar as correspondentes conclusões: a desagregação duma estrutura moral e religiosa, erguida pela tradição, leva os indivíduos ao desprezo das normas mais elementares que constituem a base de qualquer sociedade civilizada. E então, se a ideia de deus já não basta aos homens para reconhecerem e observarem os seus limites, importa que as pessoas de bem se acautelem e procedam sem contemplações. Custa ver um tema grandioso reduzido a tão modestas proporções, mas a culpa não é de Sófocles: ele limita-se a aplicar a uma sociedade, materializada por anos de guerra, a terapêutica adequada à conservação dos valores tradicionais que ainda se não perderam. O poeta continua a ser fiel aos seus antigos ideais, a sociedade é que já não é digna dos temas religiosos da tradição.

E a peça termina com umas palavras, não inteiramente claras, do Corifeu:

ᾠ σπέρομ' Ἀτρέως, ὡς πολλὰ παθὸν
 δι' ἐλευθερίας μόλις ἐξῆλθες
 τῇ νῦν ὁρμῇ τελεωθέν. ¹

*Ó descendência de Atreu, quantos sofrimentos e dificuldades te foram precisos para alcançares a liberdade.
 Com o esforço de hoje chegas ao termo dos teus males.*

A liberdade de que se fala no texto, diz Bowra², refere-se ao «fardo de pecado e miséria que o assassínio de Agamémnon acarretou».

¹ vv. 1508-10.

² *Op. cit.*, p. 257.

Mas será isto um juízo sobre o matricídio? Não parece. Essa problemática foi, deliberadamente, arredada da peça e não seria agora o momento para a introduzir. O que o autor pretende salientar é que um ciclo da história trágica dos Pelópidas atinge aqui o seu termo, que a acção está completa, uma vez que Electra e Orestes reentraram na posse dos seus direitos.

Segundo Kitto ¹, o problema central da *Electra* é um problema de *δίκη* e ninguém poderá certamente contestar a validade desta afirmação. Onde as dificuldades surgem, é na interpretação daquilo que se deve entender por *δίκη*. Será lícito despojar a palavra dos valores morais e religiosos que ostenta na tragédia do séc. v, para a utilizar como um simples arcaísmo com o sentido de «equilíbrio das forças da natureza» ou «lei das médias» ²? Para não aderir à tese da objectividade de tipo homérico, defendida por Jebb, Kitto regressa afinal ao primitivismo iónico, como se Sófocles pudesse renunciar a conquistas decisivas no plano moral. A relação em que os deuses se encontram com a acção da *Electra* não é, realmente, fácil de equacionar, mas o caminho da solução não pode ser a despersonalização dos deuses, convertidos em cegos «poderes» naturais. A justiça que se realiza na peça é, simultaneamente, humana e divina, *δίκη*, portanto, no seu absoluto sentido, mas mais humana que divina pela vontade consciente do autor. Não é que os deuses «queiram» o matricídio. Apolo não ordena, aprova simplesmente a decisão de Orestes. Nas *Coéforas* há o longo trabalho de assimilação da vontade divina por parte da personagem humana; na *Electra* de Sófocles verifica-se como que a inversão do processo: agora é o deus que aceita e apoia a vontade do homem, espontaneamente determinado. Daí a distância nova a que aquele se encontra da acção. Pílades já não é a presença viva do deus a amparar Orestes no instante decisivo. A intervenção divina realiza-se agora duma maneira quase insensível, pela própria ausência de problemas, a clareza das situações, a facilidade do desfecho. Tem-se comparado a *Electra* de Sófocles

¹ *Greek Tragedy*, p. 129.

² Kitto, *Op. cit.*, p. 133.

ao *Filoctetes* do mesmo autor, mas as semelhanças parecem-me mais superficiais do que profundas. Afirma Reinhardt¹ que a acção da *Electra* é, em suas linhas gerais, a reprodução exacta da acção do *Filoctetes*. E acrescenta:

«In beiden ist ein Ziel als Aufgabe von Anfang so gegeben, dass kein Zweifel ist, dass es erreicht wird; es ist prophezeit, die Götter haben es befohlen. Aber der Beauftragte steht vor der Frage, wie er es erreichen soll; es wird ein Plan gemacht, vor unseren Augen der Beginn eines Betruges inszeniert...»

Também Owen se deixa seduzir pelo mesmo paralelo, a ponto de escrever: «Orestes is the minister of Apollo, Odysseus says that he is the minister of Zeus.»²

Neste último caso é óbvio que a comparação foi levada demasiado longe: Ulisses «diz» que é o ministro de Zeus, mas, como nós sabemos que não é, que valor pode ter uma semelhança deste género? Na realidade, a *Electra* e o *Filoctetes* são peças muito diferentes. Para não alongar demasiadamente o seu confronto, limitar-me-ei a algumas observações fundamentais:

O engano na *Electra* é uma condição de êxito imposta pelo próprio deus. Recorde-se o texto do oráculo mencionado por Orestes no prólogo. Deste modo, agindo em conformidade com essa prescrição de Apolo, Orestes não pode falhar o seu objectivo. Pelo contrário, no *Filoctetes*, Ulisses concebe a ideia de um engano (*σόφισμα*) para tentar desesperadamente a realização dum oráculo que inclui uma cláusula impossível, a cláusula da persuasão. Isto explica que a acção na *Electra* caminhe sem sobressaltos nem complicações até ao fim almejado, ao passo que o esforço dos homens, no *Filoctetes*, resulta perfeitamente inútil e, ao fracassar, torna indispensável a intervenção salvadora do «deus ex machina».

Depois desta rápida análise das relações entre a *Electra* e o *Filoctetes*, creio que posso voltar à afirmação feita no começo deste trabalho: a *Electra* é um drama isolado no conjunto das peças de Sófocles que

¹ *Op. cit.*, p. 146.

² «The date of the *Electra* of Sophocles», in *Greek Poetry and Life*, p. 154.

chegaram até nós. E, resumindo os resultados da minha investigação, direi: a *Electra* constitui uma original tentativa de secularização do mito, ditada fundamentalmente por uma atitude de escrúpulo religioso. A acentuação dos traços de *Electra* e *Clitemnestra*, ódio desumano e maldade atroz, serve para vincar os motivos profundamente humanos que movem as personagens, desdivinizando consequentemente a acção. Finalmente, a aprovação tácita do matricídio por parte de *Apolo* representa a sanção superior dum processo drástico de limpeza do organismo social, num momento grave de crise da consciência colectiva ateniense.

(Página deixada propositadamente em branco)

VI

A QUESTÃO DO ORÁCULO NO «FILOCTETES»

Quando, já dobrado o cabo dos 80, Sófocles fez representar o *Filoctetes*, mal sabia o velho poeta que legava à posteridade uma tragédia singularmente rebelde à interpretação. Passados vinte e quatro séculos, a leitura atenta da obra dá-nos a sensação pouco confortável da existência de problemas de estrutura e de sentido, que, apesar duma vasta bibliografia sobre a matéria, continuam à espera de solução. Não parecerá, portanto, descabida uma nova tentativa de compreensão, especialmente, como é o caso, se ela resulta duma atitude de respeito para com o poeta, cujas intenções têm sido, frequentemente, desfiguradas por um trabalho crítico, demasiadamente contaminado pela imaginação, ou, o que é pior, viciado pelo pressuposto cómodo e injusto de que aos 80 anos do poeta estava vedada a realização duma obra isenta de defeitos estruturais. É ter em pouca conta os recursos do homem de génio que, alguns anos mais tarde, escreveria o *Édipo em Colono*.

O que há de curioso no caso é que um dos maiores encantos da peça reside, precisamente, no seu carácter confuso e desconcertante. Nela ergueu o poeta as tendas da verdade e da mentira tão a par que é fácil equivocar-se quem pretenda penetrar nos segredos da sua criação. Esse perigo não existia, evidentemente, para o espectador do séc. v a.C., que não estava interessado em pesquisar dificuldades ou contradições

para deleite de cenáculos eruditos. A obra deve ter-lhe causado uma impressão poderosa e ter-lhe-á, por certo, parecido convincente, duma convicção cujos pormenores nos escapam e que, num esforço de análise, procuramos determinar.

No centro da interpretação ergue-se o problema do oráculo, em suas complexas relações com as várias personagens da tragédia. Uma primeira observação se impõe: desde o prólogo da peça é evidente que a mão dos deuses está ao leme dos acontecimentos. Mais tarde se saberá, concretamente, que um oráculo determina a acção. E assim avulta já uma característica da construção dramática desta peça: a realidade é aqui algo que se revela progressivamente, não de forma arbitrária ou convencional, mas de acordo com uma lógica artística que se identifica com a lógica da vida. São os termos exactos deste procedimento que o presente estudo tentará definir.

A dúvida surge logo relativamente à natureza da missão com que entram em Lemnos Ulisses e Neoptólemo. Segundo Bowra, a análise do prólogo denuncia a existência duma variação no plano inicial: Ulisses começaria por lembrar a Neoptólemo a necessidade de se apoderarem de Filoctetes em pessoa (v. 14); igual recomendação faria no v. 101; entretanto nos vv. 68-9, 77-8 e 113 modificaria a sua intenção primitiva, ordenando a Neoptólemo a captura do arco sem o seu dono. E Bowra conclui: «Odysseus is so convinced that guile will succeed that he does not even take trouble to think out his plan carefully.»¹

Ora, como esta deficiência na elaboração do plano é ao mesmo tempo de Ulisses e de Sófocles, procurarei mostrar que a suposta deficiência exprime, afinal, uma intenção artística definida, relacionada com o contexto e a oportunidade dos passos citados. Importa, pois, analisá-los na sua sequência natural em vez de, como faz Bowra, os associar artificialmente pelo sentido.

Na ὄησις que inicia o prólogo, Ulisses revela, com perfeita objecti-

¹ *Op. cit.*, p. 268.

vidade, a natureza da missão que o traz, e a Neoptólemo, à ilha de Lemnos:

μη καὶ μάθῃ μ' ἤκοντα κἀκχέω τὸ πᾶν
σοφισμα τῶ νῦν ἀτίχ' αἰρήσειν δοκῶ.¹

*... para que ele não saiba que cheguei, o que faria gorar
o arдил com que penso apoderar-me dele imediatamente.*

Trata-se, portanto, de aprisionar Filoctetes e o plano, note-se bem, envolve um arдил, que Ulisses em breve explicará. Ao longo desta explicação, Ulisses introduz o motivo novo do arco:

εἰ γὰρ τὰ τοῦδε τόξα μὴ ληφθήσεται,
οὐκ ἔστι πέρσαι σοι τὸ Δαρδάνου πέδον.²

*Se não nos apoderarmos do seu arco, não podes
devastar o solo de Dárdano.*

Como adiante se verá, esta referência à importância do arco era de molde a surpreender Neoptólemo e, feita neste momento, apenas vincula mais à acção o filho de Aquiles, que, de forma inesperada, se vê intimamente associado ao destino da empresa. Isto não implica, naturalmente, que a pessoa de Filoctetes deixasse súbitamente de interessar. Aliás, o mesmo Ulisses, ainda na fala em questão, torna a referir-se ao arco numa maneira que postula a validade do plano inicial:

ὄστ' εἴ με τόξων ἐγκρατῆς αἰσθήσεται,
ἄλλα, καὶ σε προσδιαφθερῶ ξυνών·
ἀλλ' ἀπὸ τοῦτο δεῖ σοφισθῆναι, κλοπεύς
ὅπως γενήσῃ τῶν ἀνικῆτων ὅπλων.³

*... de forma que, se ele me vê, estando ainda na posse
do seu arco, sou um homem morto e a minha com-*

¹ vv. 13-4.

² vv. 68-9.

³ vv. 75-8.

*panhia arrastar-te-á igualmente para a ruína. ...ata,
pois, de empregar a tua habilidade para lhe roubar
a sua arma invencível.*

O roubo das armas aparece aqui apenas como um meio de defesa, uma forma de tornar Filoctetes inofensivo. Assim o entende Neoptólemo que, em resposta ao artifício de Ulisses, afirma:

*Ἄλλ' εἴμ' ἔτοιμος πρὸς βίαν τὸν ἄνδρ' ἄγειν
καὶ μὴ δόλοισιν.¹*

*Mas eu estou pronto a levar o homem pela força
e não pela astúcia.*

E, como o jovem reage à perspectiva de se servir da mentira, Ulisses insiste na necessidade de se apoderarem de Filoctetes pela astúcia (v. 101). Mas Neoptólemo hesita em obedecer, pelo que o ardiloso Ulisses refere de novo a questão ao interesse pessoal de Neoptólemo. Repare-se no seguinte fragmento da esticomitia:

ΟΔ. Ὅταν τι θεῶς εἰς κέρδος, οὐκ ὀκνεῖν πρέπει.

ΝΕ. Κέρδος δ' ἐμοὶ τί τοῦτον ἐς Τροίαν μολεῖν;

ΟΔ. Αἰρεῖ τὰ τόξα ταῦτα τὴν Τροίαν μόνα.

ΝΕ. Οὐκ ἄρ' ὁ πέρσων, ὡς ἐφάσκειτ', εἴμ' ἐγώ;

ΟΔ. Οὔτ' ἂν σὺ κείνων χωρὶς οὔτ' ἐκεῖνα σοῦ.

ΝΕ. Θηρατέ' οὐδ' ἄν γίγνοιτ' ἄν, εἴπερ ᾧδ' ἔχει.²

*Ulis. — Quando se faz alguma coisa para obter
lucro, não se deve hesitar.*

*Neopt. — Mas que lucro tenho eu na sua ida para
Tróia?*

¹ vv. 90-1.

² vv. 111-6.

Ulis. — *Só o seu arco conquistará Tróia.*

Neopt. — *Então não sou eu que a destruirei, como me disseram?*

Ulis. — *Não poderás fazê-lo sem o arco, nem o arco sem ti.*

Neopt. — *Nesse caso teremos que nos apoderar dele.*

Assim, o Cefalénio conseguiu anular, ainda que só momentaneamente, a resistência moral do jovem. A obediência à disciplina militar e o desejo de glória parecem garantir o êxito da acção. Não há, portanto, variação ou incoerência no comportamento das personagens que se conduzem, conscientemente, segundo objectivos bem definidos. O que interessava aos emissários dos Gregos era, portanto, Filoctetes com o seu arco e não apenas Filoctetes ou tão somente o seu arco. De resto, a conclusão tirada dos versos citados é confirmada por outros passos e ainda, o que é mais importante, pela interpretação geral da peça. Na confusão da intriga, uma voz há que não mente: Hércules confirmará no êxodo a validade do oráculo de Heleno, que exigia em Tróia a presença de Filoctetes.

Mas como explicar o conhecimento perfeito deste oráculo no final da peça por parte de Neoptólemo, quando, no princípio da acção, ele mostra ignorar os seus aspectos fundamentais? E como conciliar a conduta estranha de Ulisses ao longo do drama com a exigência do cumprimento do oráculo, que, decerto, nunca deixou de estar presente ao seu espírito?

Vejamos, em primeiro lugar, o problema complicado da relação de Neoptólemo com o oráculo. À grandeza da dificuldade corresponde a violência da solução proposta por Kitto: aquele conhecimento inesperado dos pormenores do oráculo por parte de Neoptólemo é um caso de «distorsão», pela qual o poeta realiza objectivos dramáticos para além da lógica da vida corrente.¹

Poderá esta explicação satisfazer espíritos pouco sedentos de

¹ *Form and Meaning in Drama*, p. 90; p. 133.

verosimilhança, o que ela não constitui, por certo, é uma homenagem aos méritos artísticos de Sófocles. Se a distorsão, na pintura, resulta duma perspectiva especial sobre a realidade, da forma simbólica ou meramente construtiva como ela é vista por um determinado espectador, não tem nada que ver com o inverosímil e o incongruente de conhecimentos que Neoptólemo não pode possuir e que, portanto, não podem ser vistos por um espectador, qualquer que seja a perspectiva em que se coloque. Kitto apenas capitulou com originalidade na sua tentativa de explicar a coerência e a lógica deste aspecto do drama.

Mas será que Neoptólemo, como diz Kitto, ignora tudo a respeito de Heleno até à chegada do Mercador?¹ Creio que não e passo a demonstrá-lo.

Faço, em primeiro lugar, uma observação que pode parecer banal mas é o ponto de partida fundamental da investigação: se Sófocles atribui no fim da peça a Neoptólemo um conhecimento pormenorizado do oráculo de Heleno, esse conhecimento tem de se integrar naturalmente na lógica da personagem, ou então o dramaturgo falhou neste aspecto da sua criação. Inútil observar que se trata apenas de um pormenor secundário no desenho da personagem, porque para um artista como Sófocles a perfeição é uma exigência total. E, de resto, o pormenor não é de todo insignificante.

Vejamos o que a peça nos diz sobre os motivos que levam Neoptólemo a Lemnos. No v. 1226, é o próprio Neoptólemo que declara que a sua ida a Lemnos se deve a um acto de obediência a Ulisses e ao exército dos Gregos. Esta obediência é conseguida por meios fraudulentos: o jovem é avisado por Ulisses, no princípio da peça (vv. 52-3), da existência de elementos novos nas instruções que lhe vai fornecer, elementos que, sublinha, não devem fazer cessar a sua obediência. A continuação do diálogo prova que Neoptólemo vai a Lemnos buscar Filoctetes sem saber que é necessária a persuasão (vv. 90-1) nem que a queda de Tróia está dependente de Filoctetes e do seu arco. Recordem-se os vv. 111-6 atrás citados.

Neoptólemo vai, portanto, enganado. Do oráculo de Heleno

¹ *Op. cit.*, p. 133.

obteve apenas uma revelação parcial, o conveniente para o decidir a vogar para Tróia em busca da glória, sem a noção incômoda de que os louros são para partilhar com outrem, e o suficiente para garantir a sua colaboração no caso de Filoctetes. Um epirrema do párodo mostra que Neoptólemo conhece do oráculo a parte referente a Crise:

Οὐδὲν τούτων θαυμαστὸν ἐμοί·
θεῖα γάρ, εἴπερ κἀγὼ τι φρονῶ,
καὶ τὰ παθήματα κείνα πρὸς αὐτὸν
τῆς ὠμόφρονος Χρύσης ἐπέβη,
καὶ νῦν ἂ πονεῖ δίχρα κηδεμόνων,
οὐκ ἔστιν ὅπως οὐ θεῶν μελέτη,
τοῦ μὴ πρότερον τόνδ' ἐπὶ Τροίᾳ
τεῖναι τὰ θεῶν ἀμάχητα βέλη,
πρὶν ὄδ' ἐξήκοι χρόνος ᾧ λέγεται
χρηναί σφ' ὑπὸ τῶνδε δαμῆναι. ¹

Nada disto me surpreende. É por vontade divina, se o meu raciocínio não me engana, que o atingiram os sofrimentos, causados pela cruel Crise, e os que hoje sofre nestes lugares, sem cuidado de ninguém. Não é sem a vontade dos deuses que ele não pode brandir contra Tróia o seu arco divino e invencível antes de chegar o tempo em que é fatal que esta cidade seja vencida pelos seus dardos.

Note-se como Neoptólemo assimilou os novos conhecimentos fornecidos por Ulisses no prólogo, enriquecendo assim a sua informação relativamente ao oráculo de Heleno.

Quanto ao argumento usado pelos Atridas para convencer Neoptólemo a ir a Lemnos, não o conhecemos nem interessa à compreensão do drama. Por isso o poeta o cala. Podemos presumir que foi um

¹ vv. 191-200.

pretexto honroso, dada a nobreza estrutural do carácter do filho de Aquiles. Talvez generosidade dos Atridas arrependidos, talvez... Mas o melhor é renunciar ao esclarecimento das razões apresentadas a Neoptólemo. São algo fora da cena e da acção. Saliente-se apenas que a cura de Filoctetes entrava nos planos do jovem herói (mais um aspecto do oráculo que os Atridas lhe comunicaram). Efectivamente, a primeira menção do facto é feita pelo próprio Neoptólemo no v. 919, depois da revelação do engano.

A cena do Mercador elucidará o jovem sobre o pormenor da persuasão que faltava ao seu conhecimento do oráculo. Já no prólogo, Ulisses, sem referência expressa ao oráculo, esclarecera Neoptólemo sobre a impossibilidade do uso da violência (vv. 102-3). Observe-se o facto estranho de que a Ulisses tampouco parece interessar a persuasão. Voltarei a este assunto, que é de importância capital na interpretação, depois de concluir a análise da relação de Neoptólemo com o oráculo. Será, pois, o Mercador a informar Neoptólemo da necessidade de persuadir Filoctetes, imposta pelos deuses. São as seguintes as palavras do Mercador:

ὅς δὴ τὰ τ' ἄλλ' αὐτοῖσι πάντ' ἐθέσπισε,
καὶ τὰπὶ Τροίᾳ πέργαμ' ὡς οὐ μὴ ποτε
πέρσοιεν, εἰ μὴ τόνδε πείσαντες λόγῳ
ἄγοιντο νήσου τῆσδ' ἐφ' ἧς ναίει τὰ νῦν.¹

Ora, além do resto, Heleno profetizou-lhes que jamais destruiriam a cidadela de Tróia se não levassem, pela persuasão, Filoctetes desta ilha em que actualmente vive.

Poderá argumentar-se que Neoptólemo não está obrigado a acreditar nas palavras do falso Mercador ou não está em condições de discernir o verdadeiro do falso nessas palavras, mas a realidade é que Neoptólemo tinha todas as razões para acreditar naquela informação.

¹ vv. 610-3.

Efectivamente, não deixa de surpreender um tanto o pormenor da persuasão na boca do Mercador. Se a sua intenção fundamental é apressar a decisão de Filoctetes e levá-lo a confiar abertamente em Neoptólemo, secundando assim o engano em que Neoptólemo e Ulisses estão empenhados, causa certa estranheza a referência àquela condição do oráculo, que só pode dificultar a sua execução. Não seria Filoctetes mais facilmente persuadido se ignorasse esta condição? Ela vem, afinal, dotar Filoctetes de uma nova arma, que os deuses lhe forjaram para a sua vingança. O herói não está totalmente à mercê dos seus inimigos. Podem levá-lo, mas sem o seu assentimento, o que será em vão. Como explicar então o procedimento do Mercador? Claro que a menção do oráculo se destina a fornecer a Filoctetes uma justificação válida da vinda de Ulisses e, se o Mercador fala da persuasão, é porque Ulisses não vê inconveniente nisso. O Cefalénio não é homem para agir impensadamente. A questão relaciona-se com a ameaça do emprego da força. Depois da referência ao oráculo, o Mercador continua:

*Καὶ ταῦθ' ὅπως ἤκουσ' ὁ Λαέρτην τόκος
τὸν μάντιν εἰπόντ', εὐθέως ὑπέσχετο
τὸν ἄνδρ' Ἀχαιοῖς τόνδε δηλώσειν ἄγων·
οἷοιτο μὲν μάλισθ' ἐκούσιον λαβών,
εἰ μὴ θέλοι δ', ἄκοντα.¹*

Assim que o filho de Laertes ouviu estas palavras do adivinho, imediatamente prometeu que iria buscar este homem para o apresentar aos Gregos. Pensava que ele viria de sua livre vontade, mas, se não quisesse vir, trá-lo-ia mesmo à força.

A intenção expressa (veremos mais tarde se real ou fictícia) de infringir o oráculo neste ponto, se as circunstâncias o impuserem, mostra claramente a Filoctetes que Ulisses vem animado duma deter-

¹ vv. 614-8.

minação inabalável, disposto a tudo, inclusivamente a resistir à vontade divina. Trata-se de um processo evidente de intimidação e o curioso é que os deuses se servem dele para oferecer uma vantagem a Filoctetes. A verdade insinua-se, subreptícia, pelas malhas do erro.

Quando, pois, Neoptólemo, já no fim da peça, mobiliza todos os seus conhecimentos do oráculo para persuadir Filoctetes (vv. 1326-42), não está a introduzir elementos novos que, segundo a lógica da vida corrente, deveria ignorar. O facto de sugerir que esteve presente à revelação do oráculo (vv. 1336-7) faz, evidentemente, parte da sua obra de persuasão. Quanto aos pormenores finais do prazo limite da queda de Tróia e da segurança com que foram feitas as declarações do adivinho (vv. 1341-2), nada impede, ou melhor, tudo recomenda que entrassem na revelação parcial do oráculo com que os Atridas obtiveram de Neoptólemo o seu concurso para a conquista de Tróia.

Esta cena do Mercador ajuda ainda a compreender outro problema, relacionado com a actuação do Coro na peça. Quando, saído o Mercador, Filoctetes se dispõe a seguir Neoptólemo para o navio, um ataque súbito do seu mal prostra-o num sono passageiro. E então, para surpresa nossa, o Coro aconselha Neoptólemo a partir com o arco, antes que o doente desperte. A este conselho responde Neoptólemo com palavras solenes:

*Ἄλλ' ὅδε μὲν κλύει οὐδέν, ἐγὼ δ' ὄρω οὐνεκα θήραν
τήγδ' ἄλλως ἔχομεν τόξων, δίχα τοῦδε πλέοντες·
τοῦδε γὰρ ὁ στέφανος, τοῦτον θεὸς εἶπε κομίζειν.*¹

*É certo que ele não ouve nada, mas eu vejo que foi
inútil a conquista do arco, se partirmos sem o homem.
Pois dele é a coroa, a ele disse o deus que trouxéssemos.*

E o Coro replica:

*Ἄλλά, τέκνον, τάδε μὲν θεὸς ὄψεται.*²

Mas, meu filho, a isso dará remédio um deus.

¹ vv. 839-41.

² v. 843.

E mais adiante:

*Εἰ ταύταν τούτω γνώμαν ἴσχεις,
μάλα τοι ἄπορα πυκνοῖς ἐνιδεῖν πάθη.*¹

*Se manténs esse designio em relação a este
homem, qualquer pessoa sensata pode prever os males
invencíveis que daí resultarão.*

Tentemos descobrir a lógica do comportamento do Coro. A estes homens simples foi confiada por Neoptólemo a missão de o apoiarem na cilada que vai armar a Filoctetes. A cada um deles diz no párodo:

*πρὸς ἐμὴν αἰεὶ χεῖρα προχωρῶν
πειρῶ τὸ παρὸν θεραπεύειν.*²

*sempre atento a um sinal meu, tenta ajudar-me segundo
as necessidades do momento.*

É evidente que do oráculo de Heleno não podem os marinheiros de Neoptólemo ter um conhecimento superior ao do seu chefe. Ainda no párodo são por ele informados da importância do arco de Filoctetes³, dos seus dardos divinos e invencíveis (vv. 197-200). A ignorância do oráculo faz-lhes passar, naturalmente, despercebida a importância da pessoa de Filoctetes para a conquista de Tróia. Será o Mercador a elucidá-los neste ponto, com a sua referência ao oráculo. A reacção de Filoctetes às notícias do Mercador é, porém, tão violenta que não pode ter deixado dúvidas ao Coro de que a empresa

¹ vv. 853-4.

² vv. 148-9.

³ Não é de aceitar a hipótese de Pohlenz (*Op. cit.*, p. 348), segundo a qual o Coro teria estado presente no prólogo, onde obteria esta informação. Com Ulisses e Neoptólemo entra apenas um marinheiro, que sai no v. 47. Recordem-se as palavras de Ulisses (v. 45): *Τὸν οὖν παρόντα πέμψον εἰς κατασκοπήν* (*Manda o homem aqui presente pôr-se de vigia*).

de Ulisses é verdadeiramente desesperada. Saído o Mercador, Filoctetes exclama:

Οὐκ οὐκ τάδ', ὦ παῖ, δεινά, τὸν Λαερτίου
ἔμ' ἐλπῖσαι ποτ' ἂν λόγους μαλθακοῖς
δειῖξαι νεὸς ἄγοντ' ἐν Ἀργείοις μέσσοις;
οὐ· θάσσον ἂν τῆς πλεῖστον ἐχθίστης ἐμοὶ
κλύοιμ' ἐχίδνης, ἣ μ' ἔθηκεν ὧδ' ἄπουν.¹

Não é horrível, meu filho, que Ulisses possa esperar que, com palavras doces, me fará embarcar um dia na sua nau para me ir exhibir no meio dos Gregos? Não. Mais depressa eu ouviria a víbora profundamente odiada que fez de mim um inválido.

E os marinheiros de Neoptólemo compreendem que a tarefa de persuadir este homem é impossível e que, a ser continuada, só pode causar trabalhos (vv. 853-4). Por isso, dirão a Neoptólemo que fuja com o arco, aproveitando aquela inesperada oportunidade do sono do doente. Não vêem possibilidade de conseguir mais. O resto será provido pelos deuses (v. 843). Não se sabe como, mas será. Deste modo, o Coro ajuda a complicar a intriga, erguendo novas barreiras contra os desígnios divinos. A cegueira e a impotência dos homens avulta neste jogo de culpa e destino.

A análise desta dificuldade na reacção do Coro aos acontecimentos conduz-nos à 2.^a interrogação que formulei no início deste trabalho: como justificar a actuação de Ulisses ao longo do drama?

Acusa Bowra o Cefalénio do defeito grave da impiedade, e nesta caracterização da personagem corre perigo, como veremos, a arte dramática de Sófocles. Consistiria a impiedade numa interpretação errada do oráculo, que levaria Ulisses a desprezar, no seu cumprimento, a condição fundamental da persuasão. No facto radicaria o malogro fatal da empresa, que viria, por isso, a exigir a intervenção salvadora dum deus.

¹ vv. 628-32.

Atente-se, em primeiro lugar, na fragilidade da base que Bowra estabelece para a tragédia: um erro, que podia ter sido evitado, e não se compreende porque o não foi, cria aos homens dificuldades insuperáveis. Quer dizer, se Ulisses se tem aplicado à execução integral do oráculo, em vez de, arbitrariamente e sem utilidade visível, modificar as suas determinações, tudo teria corrido maravilhosamente e os Atridas veriam, sem dificuldade, satisfeitas as suas ambições. Mas, pergunto eu, que tem Filoctetes que ver com tudo isto? Deu Sófocles vida à sua personagem, que enche literalmente a peça de princípio ao fim, apenas para pôr à prova a piedade de Ulisses? E onde está assim a justiça dos deuses? Porque Filoctetes é vítima duma injustiça atroz e a humilhação dos seus algozes é peça fundamental no processo da sua reabilitação. Se Ulisses falha no cumprimento do oráculo, isso não pode dever-se a um simples erro de cálculo. Os deuses não fazem jogo tão arriscado, principalmente quando têm que se haver com homens argutos como o Cefalénio. Não fazem depender o destino da contingência duma interpretação humana. A minha tese é esta: os deuses tornaram o cumprimento do oráculo impossível aos homens desde o início, porque o fracasso dos Gregos é um elemento essencial da reparação devida a Filoctetes.

Comecemos pelo princípio. A meio do prólogo trava-se entre Ulisses e Neoptólemo o seguinte diálogo:

ΟΔ. Λέγω σ' ἐγὼ δόλω Φιλοκτῆτην λαβεῖν.

ΝΕ. Τί δ' ἐν δόλω δεῖ μᾶλλον ἢ πείσαντ' ἄγειν;

ΟΔ. Οὐ μὴ πίθηται πρὸς βίαν δ' οὐκ ἂν λάβοις.

ΝΕ. Οὕτως ἔχει τι δεινὸν ἰσχύος θράσος;

ΟΔ. Ἴοὺς ἀφύκτους καὶ προπέμποντας φόνον.¹

Ulis. — *Digo-te que te apoderes de Filoctetes pela astúcia.*

Neop. — *Mas porque é que, para o levar, tenho de usar a astúcia em vez da persuasão?*

¹ vv. 101-5.

Ulis. — *É que ele não se deixará persuadir e pela
violência não poderás apanhá-lo.*

Neop. — *Tem assim tamanha confiança na sua força?*

Ulis. — *Tem dardos infalíveis e mortíferos.*

Vemos aqui que Ulisses desaprova, na sua tentativa para aprisionar Filoctetes, os métodos da persuasão e da violência. É verdade que, mais de uma vez, na peça se fala do recurso à força como meio de resolver as dificuldades, mas um exame dos passos em causa sugere que tal não foi nunca o pensamento de Ulisses, em primeiro lugar porque Filoctetes possui uma arma infalível e o prudente Ulisses não tem o mínimo interesse em se expor, depois, e principalmente, porque o uso da violência iria contra as prescrições do oráculo, que Ulisses tem em mente executar. Quando, pois, o falso Mercador afirma que Ulisses e Diomedes vêm buscar Filoctetes, dispostos a servir-se da persuasão ou da força, está, naturalmente, a tentar intimidar Filoctetes e a precipitar a sua decisão de acompanhar Neoptólemo. Que Ulisses não tem, na realidade, a intenção de levar Filoctetes pela força, prova-o, indiscutivelmente, o facto de, quase no fim da peça, ao ter o seu inimigo inteiramente à sua mercê (Filoctetes está agarrado pelos marinheiros de Neoptólemo), Ulisses libertar a sua presa, entregando-se à elaboração dum novo sofisma:

*Νικᾶν γε μέντοι πανταχοῦ χρήζων ἔφην,
πλήν εἰς σέ· νῦν δὲ σοί γ' ἐκὼν ἐκστήσομαι.
"Ἄφετε γὰρ αὐτόν, μηδὲ προσψάσῃτ' ἔτι
ἔατε μίμνεν. Οὐδὲ σοῦ προσχρήζομεν,
τά γ' ὄπλ' ἔχοντες ταῦτ'· ἐπεὶ πάρεστι μὲν
Τεῦκρος παρ' ἡμῖν, τήνδ' ἐπιστήμην ἔχων,
ἐγὼ θ', ὃς οἶμαι σοῦ κάκιον οὐδὲν ἂν
τούτων κρατύνειν, μηδ' ἐπιθύνειν χερσί.
Τί δῆτα σοῦ δεῖ; χαῖρε τὴν Λῆμνον πατῶν¹*

¹ vv. 1052-60.

No meu feitio está desejar vencer sempre. Mas não a ti. A ti cederei agora, voluntariamente. Larguem-no, não lhe toquem mais. Deixem-no ficar. Já não precisamos de ti, agora que temos estas armas, visto que contamos com Teucro, senhor perfeito desta arte, e comigo, que não te sou certamente inferior no domínio desta arma, quando se trata de atingir um alvo. Portanto, que necessidade tenho de ti? Pisa à tua vontade o solo de Lemnos.

Como observa Mazon¹, Ulisses tenta despertar aqui a emulação e o ciúme de Filoctetes. O seu plano gorara-se no momento em que Neoptólemo, medindo toda a extensão da culpa de Ulisses e dos Atridas, se dá conta da indignidade do seu procedimento. Claro que Ulisses não podia contar com este imponderável humano, que dá um rumo novo aos acontecimentos, e, como a hipótese do uso da força está, por si, eliminada, Ulisses, fértil em recursos, tenta um novo caminho de salvação, apelando para dois sentimentos poderosos que vivem na alma de Filoctetes: o apego à vida e o desejo de glória. A sua acção, porém, fracassa de novo, porque uma voz há na alma do herói infeliz que abafa todas as outras: a voz do ódio, convertido em sede inapagável de vingança. E, quando Neoptólemo, plenamente recuperado, devolve a Filoctetes as suas armas, Ulisses sente que se desmoronou toda a sua arquitectura de enganos e é desesperado, a um ponto que nele cessa até o próprio instinto de defesa, que grita as suas ameaças, ameaças que ele sabe já não ter o poder de concretizar. Desceu o último degrau da sua humilhação e, por isso, foge para não tornar mais a aparecer. Entrara em Lemnos com o propósito de se servir de um engano (*σόφισμα*) e, no entanto, é evidente que não queria desrespeitar o oráculo. Porque havia de querer? Simplesmente, terá analisado a situação com espírito realista e concluído que os Gregos não tinham a mais remota possibilidade de observar, na execução do oráculo, a

¹ *Sophocle*, Tome III, «Les Belles Lettres», 1960, p. 49, nota 1.

cláusula da persuasão. *Ὅ μὴ πίθηται*: ele não se deixará persuadir. Ulisses conhece o carácter de Filoctetes, sabe que aqueles dez longos anos de martírio, a que ele e os Atridas o condenaram friamente, hão-de ter causado destroços incuráveis na alma inflexível do companheiro de Hércules. Ulisses adivinha o ódio mortal que lavra no coração do desgraçado, cujo único pensamento, em tantos anos de abandono e dor, terá sido, por certo, o da desforra. Filoctetes não poderá ser convencido a regressar a Tróia e essa convicção, que os factos demonstram bem fundada, explica a decisão, anunciada no prólogo, do recurso a um engano. Filoctetes irá de livre vontade para Tróia, supondo que é transportado para a sua pátria. Ao homem dos mil expedientes, lançado numa situação desesperada, ocorre a solução engenhosa da persuasão pelo engano. Solução falsa e inútil, porque a justiça divina não pode ser detida na sua marcha pelos artifícios dos homens.

Tentando resolver esta grave dificuldade da interpretação, Renato Laurenti, num artigo publicado na revista *Dioniso*, formula a seguinte hipótese:

«... Neottolema doveva impadronirsi solo dell'arco di Filottete: quando questi fosse rimasto privo dell'unica sua risorsa e ridotto quindi all'impotenza si poteva pensare all'opera di persuasione, come aveva ordinato la divinità. Il ratto delle armi era perciò mezzo, non fine. L'opera di persuasione si sarebbe compiuta con molta probabilità sulla nave dove Neottolema l'avrebbe dovuto condurre, come sembrano suggerire certe sue frasi ambigue.»¹

Observe-se, em primeiro lugar, que este plano pressupõe em Ulisses uma ingenuidade excessiva, ao admitir como possível que o trabalho da persuasão resultasse, depois de às injustiças passadas se somarem novas violências. De resto, se esse era o pensamento de Ulisses, não há nas suas palavras nada que o dê a entender. Saliente-se depois, no hipotético plano, a contradição intrínseca que representa o facto de o roubo das armas ser acompanhado da condução de Filoctetes ao navio de Neoptólema. Não era a bordo, mas em terra, que a lógica

¹ *Interpretazione del Filottete di Sofocle*, in *Dioniso*, 1961, n.º 2, p. 39.

exigiria que se tentasse persuadir Filoctetes, ao colocá-lo perante a perspectiva de ficar abandonado na ilha sem o recurso do arco. Sabemos, pela acção da peça, que nem este argumento conseguiu abalar a firmeza de Filoctetes, o que demonstra a inanidade do plano, se realmente tal plano existiu, da persuasão a bordo.

Mas o que importa aqui acentuar, como verdadeiramente importante para a interpretação, é que a empresa de Ulisses estava infalivelmente condenada a fracassar. Isto já não é hipótese, mais ou menos plausível, é a conclusão tirada do real desenrolar dos acontecimentos. Filoctetes é posto por duas vezes à prova, em circunstâncias tais que o não ceder significa a impossibilidade pura e simples de isso acontecer noutras circunstâncias. Da primeira vez, já desfeito o engano, vê partir Neoptólemo e Ulisses com as suas armas, único meio ao seu alcance para subsistir numa ilha deserta. E aos apelos insistentes do Coro para o forçar a partir, às tentativas cada vez mais instantes para o demover da sua obstinação responde com um titânico¹ «jamais»:

*Οὐδέποτ' οὐδέποτ', ἴσθι τόδ' ἔμπεδον,
οὐδ' εἰ πυρφόρος ἀστεροπητῆς
βροντᾶς ἀγχαῖς μ' εἴσι φλογίζων.
Ἐρρέτω Ἴλιον, οἳ θ' ὑπ' ἐκείνῳ
πάντες ὅσοι τόδ' ἔτλασαν ἔμοῦ ποδὸς
ἄρθρον ἀπῶσαι.²*

Jamais, jamais, a minha decisão é inabalável. Nem mesmo que o deus do fogo e do relâmpago venha consumir-me nos clarões do seu raio. Pereça Ílion e, com ela, todos os que a cercam e que tiveram a coragem de rejeitar este meu pé doente.

¹ A atitude de Filoctetes chama aqui irresistivelmente à memória a figura de Prometeu. Cf. Pohlenz, *Op. cit.*, p. 331.

² vv. 1197-1202.

E a continuação do diálogo repete a ideia já expressa (vv. 1001-2) de que à partida voluntária com os Gregos prefere o herói o suicídio.

A 2.^a prova, a mais decisiva, é feita por Neoptólemo, que, restituído à sua dignidade natural, senhor da confiança inteira de Filoctetes, tenta a realização dos desígnios divinos pelos meios mais adequados. E Neoptólemo falha, servindo-se da lealdade, da franqueza e da amizade. Será que, de acordo com Bowra, se poderá falar aqui de deficiência na interpretação ou na execução do oráculo dos deuses? O insucesso de Neoptólemo vem, pelo contrário, confirmar que o malogro da acção humana se integra perfeitamente num plano de acção divina, que os homens não podem abranger na sua totalidade e cujos aspectos conhecidos pretendem realizar sem o conseguir. E é a consciência dessa impossibilidade que dita agora o comportamento absurdo de Neoptólemo. Acede ele, finalmente, a transportar o herói doente para a sua pátria, sabendo embora que a realização do oráculo era algo que fatalmente havia de se verificar, porque o que havia sido profetizado como devendo acontecer, tinha de acontecer. Mas que outro caminho lhe restava? Só Filoctetes podia decidir humanamente a questão e Filoctetes não quer:

*Ἔα με πάσχειν ταῦθ' ἄπερ παθεῖν με δεῖ·
ἀ δ' ἦνεσάς μοι δεξιᾶς ἐμῆς θιγῶν,
πέμπειν πρὸς οἴκους, ταῦτά μοι πρᾶξον, τέκνον,
καὶ μὴ βράδυνε μηδ' ἐπιμνησθῆς ἔτι
Τροίας· ἄλλις γάρ μοι τεθρήνηται γόοις.*¹

Deixa-me sofrer o que tenho de sofrer. E a promessa que me fizeste, tocando a minha mão direita, de me levar para a pátria, cumpre-a, meu filho, sem demora. Não me lembres mais Tróia, que já chorei e gemi o suficiente.

¹ vv. 1397-1401.

Será que, como Nilsson pretende ¹, Filoctetes se põe conscientemente contra a vontade dos deuses, negando deliberadamente o seu concurso à realização do oráculo? Será que Filoctetes é louco, além de desgraçado? Não parece. E não parece porque os deuses vêm iluminar Filoctetes no meio do seu erro e a resposta do herói não tem ressaibos de impiedade ou de dureza. Os deuses vêm premiar Filoctetes e os ímpios não recebem favores da divindade. De resto, aos culpados de ἔβρις nunca o sofrimento conferiu qualquer espécie de imunidade. Filoctetes é, portanto, vítima dum erro. Resiste a um oráculo cuja realidade ao certo desconhece porque lhe foi anunciado em circunstâncias excepcionais de mentira e traição. A desconfiança, que faz, naturalmente, parte da sua natureza, transparece nas seguintes palavras que dirige a Neoptólemo:

*Οἷμοι, τί δράσω; πῶς ἀπιστήσω λόγοις
τοῖς τοῦδ' ὅς εὔνοος ὢν ἐμοὶ παρήγεσεν;* ²

*Ai de mim, que devo fazer? Como não acreditar
nas palavras deste homem, que me aconselha com
amizade?*

Para Filoctetes o caso tem uma dimensão puramente humana, como os versos seguintes demonstram:

*'Αλλ' εἰκάθω δῆτ'; εἶτα πῶς ὁ δόσμορος
εἰς φῶς τάδ' ἔρξας εἶμι; τῷ προσήγορος;
Πῶς, ὃ τὰ πάντ' ἰδόντες ἀμφ' ἐμοὶ κόκλοι,
ταῦτ' ἐξανασχίσεσθε, τοῖσιν Ἄτρειώς
ἐμὲ ξυνόντα παισίν, οἳ μ' ἀπόλεσαν;
πῶς τῷ πανώλει παιδὶ τῷ Λαερτίου;* ³

¹ *Geschichte der griechischen Religion*², I, p. 758.

² vv. 1350-1.

³ vv. 1352-7.

Mas posso eu realmente ceder? Como hei-de eu, desgraçado, aparecer à luz do dia, depois de ter procedido assim? A quem poderei eu dirigir a palavra? Ó meus olhos, que vistes tudo o que me tem rodeado, como podereis suportar isto: eu na companhia dos filhos de Atreu que me perderam; na companhia do filho maldito de Laertes?

Trata-se de ceder aos homens, o que se afigura impossível ao espírito martirizado do herói, não há nele sombra de consciência duma oposição a forças sobrenaturais. Por isso, a acção parece correr para um desfecho impossível: Filoctetes e Neoptólemo não irão para Tróia. E aqui se insere, lógicamente, a tão discutida intervenção do «deus ex machina».

Aparece Hércules, o antigo companheiro de Filoctetes, a restabelecer o equilíbrio perdido. Filoctetes irá a Tróia para alcançar a saúde e a glória. Tróia cairá sob os seus esforços unidos aos de Neoptólemo. O oráculo era real.

A análise precedente refuta, creio eu, satisfatoriamente, a opinião daqueles que acusam de inútil ou convencional este fecho do drama. Não é inútil porque, como mostrei, a função da persuasão não podia ser desempenhada por qualquer das personagens da tragédia. Não é convencional porque resulta, lógicamente, da evolução dos acontecimentos, em que é claramente visível a vontade dos deuses. As últimas palavras de Filoctetes são para reconhecer esta verdade: tudo o que aconteceu aqui foi realizado por Zeus (*ὁ πανδαμάτωρ δαίμων δς ταῦτ' ἐπέπραγεν*)¹. Em vão os homens se agitaram e torturaram em busca duma solução que só podia vir do alto. A intervenção de Hércules está, portanto, na mais perfeita lógica da tragédia. Não é apenas cómoda ou necessária em consequência dum erro na construção dramática. Que custava a Sófocles deixar que Neoptólemo obtivesse êxito no seu trabalho de persuasão? Mas Neoptólemo tinha de falhar,

¹ vv. 1467-8.

como falharam Ulisses e o Coro. Parece-me evidente que este «deus ex machina», longe de ser algo secundário ou insignificante, é uma peça fundamental no complicado mecanismo da tragédia. Assim, surge uma nova interpretação da peça, de carácter teológico como a de Bowra, mas desenvolvida noutro sentido. O oráculo divino não foi mal compreendido nem mal realizado, como pretende este autor¹. Simplesmente a sua realização perfeita era impossível e essa impossibilidade, sentida por Ulisses desde o início, quiseram-na os deuses, para fazer justiça que abrangesse, a um tempo, justos e culpados. Que um oráculo podia implicar a impossibilidade da sua realização, como meio de se cumprirem os desígnios divinos, mostra-o, por ex., o *Édipo em Colono*, em que aos filhos de Édipo e a Creonte são revelados oráculos que estão em oposição com o oráculo decisivo a que Édipo deseja conformar a sua vontade, aquele que determina a sua morte e sepultura na Ática. Se a divindade proferiu oráculos diferentes e contraditórios, é porque a ineficácia de algum ou alguns deles entrava nos planos divinos. No caso do *Édipo em Colono* é o destino de Etéocles e Polinices e o futuro guerreiro de Tebas que os deuses fazem depender da vontade de Édipo e esta dependência funciona como elemento da reabilitação deste e como sinal da justiça divina que sobre aqueles se abate. Também nesta peça, Creonte e Polinices fracassam no cumprimento de oráculos graças à vontade indomável de um homem. E este fracasso é algo inevitável e pré-determinado porque Creonte e Polinices não fazem mais que resistir baldadamente à realização do seu destino.

Filoctetes cede aos deuses, não aos seus inimigos. E a humilhação destes, radicada na dependência inelutável em que os deuses os colocaram relativamente à sua antiga vítima e avivada pelo seu fracasso espectacular ante a constância do herói e a dignidade de Neoptólemo, é como um condimento da glória que os deuses oferecem a Filoctetes em paga de um imenso sacrifício. O procedimento monstruoso de Ulisses e dos Atridas recebe, assim, justa punição e o equilíbrio torna a reinar no mundo, regido por leis misteriosas, eternamente compen-

¹ *Op. cit.*, p. 265.

sadoras. A acção teve o seu início num oráculo, que as personagens vão revelando por partes, à medida que lhes convém e na medida em que lhes convém. Ulisses é o grande fautor da intriga até ao momento em que Neoptólemo ganha independência e passa a colaborar a título pessoal no desenrolar da acção. E cabe aqui responder a uma observação de Kitto, que chama a atenção para o facto estranho de Ulisses e Neoptólemo não utilizarem mais cedo, para persuadir Filoctetes, o argumento da cura¹. Em primeiro lugar, discordo do ilustre autor na interpretação do v. 919: *κακοῦ τοῦδε*² refere-se, naturalmente, à doença de Filoctetes e, a prová-lo, está o contexto em que se inserem as referidas palavras (vv. 919-20). Os advérbios *πρῶτα*³ e *ἔπειτα*⁴ compreendem-se facilmente como designando sucessos que hão-de ocorrer em Tróia e mais logicamente se entende a actividade guerreira de Filoctetes, depois de liberto do seu mal. Creio, pois, que esta é a primeira referência à cura, feita na peça. Neoptólemo não deixou, portanto, de invocar este argumento antes da sua tentativa final de persuasão.

Quanto ao facto de Ulisses não utilizar este recurso no seu diálogo com Filoctetes, não há nisso nada que seja para causar estranheza. Ele sabe que Filoctetes só poderá ser ganho pela força e não pela libertação do sofrimento ou pela glória. De resto, à sua promessa de glória (vv. 997-8) reage Filoctetes com uma rotunda negativa e, pior ainda, com uma tentativa de suicídio. À perspectiva de pisar o solo de Tróia prefere o herói a morte. Não vejo a oportunidade do argumento da cura numas circunstâncias destas. A ele voltará Neoptólemo no seu último esforço de persuasão, que, logicamente, reúne todos os elementos de valor para abalar a firmeza de Filoctetes. É o assalto decisivo, a *ῥῆσις* famosa, em que o oráculo aparece descrito de maneira

¹ *Greek Tragedy*⁴, p. 299.

² “deste mal”.

³ “primeiramente”.

⁴ “depois”.

completa. Não há nele ambiguidade, como pretende Lesky¹, nem houve oscilação na forma de o interpretar ou realizar. O que há é o esclarecimento total duma situação dramática que, progressivamente, se vinha definindo ao sabor duma intriga complexa, tecida por homens e, principalmente, por deuses.

A interpretação político-moralista, proposta por Kitto na obra várias vezes citada, embora parta do pressuposto, que aceito, duma apurada consciência artística em Sófocles e da alta qualidade atingida pelas suas criações, enreda a peça numa teia de ilogismos, que se prestam, admiravelmente, para negar a validade do pressuposto inicial. Mais certo e equilibrado o estudo de Bowra, que dá, no entanto, à peça uma interpretação teológica que mostrei inaceitável. No fundo, há, em Kitto como em Bowra, a deslocação do centro de interesse dramático de Filoctetes para Ulisses e Neoptólemo. Trata-se dum vício estrutural de compreensão, que desvia esta do verdadeiro caminho, porque o motivo central da peça é a reabilitação de Filoctetes. O ponto mais alto da tragédia, aquilo para que a acção tende desde o início, alcança-se com a aparição de Hércules, que traz a reparação devida ao herói infeliz. À objecção de Kitto², fundada no nível estilístico da cena final, respondo que o interesse da intervenção de Hércules está, não tanto naquilo que diz, como naquilo que realiza. E é profundamente emocionante a fala de Filoctetes em que este, depois da longa e sobre-humana resistência, cede sem esforço ou afectação às injunções do deus.

Quanto à recuperação de Neoptólemo, ela é importante em si, mas, na economia do drama, a sua importância deriva do facto de ser através dela que se realiza a justiça divina. Neoptólemo é, sem dar por isso, um instrumento da divindade. Erram, portanto, em minha opinião, aqueles que fazem de Neoptólemo a personagem principal do drama, embora para os modernos ele possa ser a personagem mais interessante. Mas os interesses dos modernos têm que ver com a actualidade da obra, não representam todos os valores que o poeta

¹ *Op. cit.*, p. 130.

² *Greek Tragedy*⁴, p. 308.

nela depositou nem, muito menos, exprimem a sua intenção fundamental, que era de carácter religioso. E a complexidade da peça não é produto da fraqueza do poeta, incapaz de dominar a sua matéria, resulta da própria complexidade da vida, observada com olhar perscrutador. É que os planos dos deuses não são simples, seguem vias retiradas e obscuras e os homens entram nesses planos, sem saber ao certo o papel que a Providência lhes destinou.

VII

JUSTIFICAÇÃO DO «ÉDIPO EM COLONO»

A justificação do *Édipo em Colono*, pretendida neste trabalho, processa-se em dois níveis de interpretação: o nível da construção dramática e o nível da intenção que ditou ao A. a sua última obra.

Escrita quando Sófocles contava cerca de 90 anos, esta peça tem sido levemente acusada de graves defeitos de estrutura, resultantes duma incapacidade senil para dar à matéria dramática uma forma equilibrada e orgânica. Alguns autores, como K. Robert¹, vão mesmo ao ponto de afirmar que a peça não teria primitivamente apresentado a forma actual: a cena de Polinices seria um acrescento tardio, destinado a enriquecer os acontecimentos dramáticos. Esta opinião, que põe directamente em causa a unidade da obra, merece ser analisada em pormenor. Vejamos, em 1.º lugar, a contradição, apontada por Robert, entre os vv. 427 e segs. e 770, dum lado, em que Édipo imputa a Creonte a responsabilidade do seu exílio, e o v. 1356, em que o mesmo Édipo acusa Polinices de o haver banido da sua pátria.

Os vv. 427 e segs. situam-se no 1.º episódio e pertencem a uma *ῥῆσις* em que Édipo reage às notícias trazidas de Tebas por Ismena.

¹ Citado por Schmid, *Op. cit.*, p. 417, n. 8.

Nesta *ῥῆσις* Édipo lança sobre os filhos a maldição, que justifica do seguinte modo:

οἷ γε τὸν φύσαντ' ἐμὲ
οὐτως ἀτίμως πατρίδος ἐξωθούμενον
οὐκ ἔσχον οὐδ' ἤμυναν, ἀλλ' ἀνάστατος
αὐτοῖν ἐπέμφθην κἀξεκηρόχθην φυγᾶς.¹

... visto que, sendo eu o seu pai, não me retiveram nem defenderam quando eu era ignominiosamente expulso da pátria, mas deixaram-me partir, deixaram que o meu exílio fosse proclamado pela voz do arauto.

A ideia precisa-se mais adiante, quando Édipo, repetindo a sua acusação contra os filhos, identifica, no entanto, o autor real da sua expulsão:

τὸ τηρίκ' ἤδη τοῦτο μὲν πόλις βία
ἤλαννέ μ' ἐκ γῆς χρόνιον, οἱ δ' ἐπωφελεῖν,
οἱ τοῦ πατρὸς τῷ πατρὶ δυνάμενοι τὸ δρᾶν
οὐκ ἠθέλησαν, ἀλλ' ἔπους μικροῦ χάριν
φυγᾶς σφιν ἔξω πτωχὸς ἠλώμην αἰεῖ.²

... foi então que a cidade me expulsou do seu território pela força, a mim um velho, e eles que podiam ajudar aquele que era o seu pai não quiseram fazê-lo, de modo que, por falta duma pequena palavra da sua parte, tenho andado errante, exilado, mendigo.

A cidade, como Schmid explica na nota atrás indicada, representa aqui Creonte, o seu chefe no momento, aquele Creonte que Édipo atacará directamente no v. 770 como o causador da sua desgraça de exilado.

Mas, quando, na cena de Polinices, depois dum longo e impres-

¹ vv. 427-30.

² vv. 440-4.

sionante silêncio, Édipo ergue a voz para condenar o filho, fá-lo em termos aparentemente obscuros:

ὄς γ', ὃ κάκιστε, σκῆπτρα καὶ θρόνους ἔχων,
ἃ νῦν ὁ σὸς ξύναιμος ἐν Θήβαις ἔχει,
τὸν αὐτὸς αὐτοῦ πατέρα τόνδ' ἀπήλασας¹

miserável, que, possuindo o ceptro e o trono que o teu irmão possui actualmente em Tebas, expulsaste, tu próprio, o teu pai.

Esta atribuição a Polinices dum culpa anteriormente atribuída a Creonte levanta realmente as suas dificuldades. Observa Schmid² que a contradição se anula se tomarmos as últimas palavras de Édipo como um «exagero afectivo» dum homem irado. O que importa, porém, notar é que este exagero não é tão grande como pode parecer à primeira vista, se atentarmos em que Polinices, sendo o filho mais velho, era naturalmente o sucessor de Édipo no trono provisoriamente ocupado por Creonte. Este carácter provisório da regência de Creonte, associado ao natural prestígio de que gozaria Polinices na sua qualidade de futuro rei, explica o aparente lapso de Édipo no texto em discussão. Estranha Schmid que nem Édipo nem Antígona falem a Polinices da necessidade, imposta pelo oráculo, da morte de Édipo na Ática, ao contrário do que se passa na cena de Creonte, vv. 792-3. Mas o caso não tem nada de estranho. Na disputa com Creonte, a referência ao oráculo impunha-se como argumento decisivo contra as pretensões dos tebanos, representados por Creonte. O caso de Polinices tem um outro carácter pessoal, que só poderia ser desvirtuado pela invocação de um oráculo. Tudo se passa aqui entre pai e filho e o que decide da acção é a maldição paterna, veemente e implacável.

Mas à discussão do problema da unidade não interessa apenas, ou essencialmente, a análise das possíveis contradições existentes entre

¹ vv. 1354-6.

² *Ibid.*

alguns elementos da cena de Polinices e as cenas anteriores. Mais importante é a forma de integração da cena na economia geral do drama e, a este respeito, pode considerar-se insustentável a opinião daqueles que vêem nela uma tardia interpolação. Na realidade, o A. teve a preocupação de estabelecer elos claros de ligação entre as diversas cenas do drama, donde resultou uma textura cheia de força e de coesão. A cena de Ismena desempenha aqui, na arquitectura dramática, uma função de primordial importância, como passo a demonstrar.

A acção tem o seu ponto de partida nos novos oráculos que Ismena vem anunciar a Édipo:

- OI. τί δὲ τεθέσπισται, τέκνον;
 IS. Σὲ τοῖς ἐκεῖ ζητητὸν ἀνθρώποις ποτὲ
 θανόντ' ἔσεσθαι ζῶντά τ' εὐσοίας χάριν.
 OI. Τίς δ' ἂν τοιοῦδ' ὑπ' ἀνδρὸς εἶ πράξειεν ἄν;
 IS. Ἐν σοὶ τὰ κείνων φασὶ γίγνεσθαι κράτη.
 OI. Ὅτ' οὐκέτ' εἰμί, τηρικαῦτ' ἄρ' εἴμ' ἀνήρ;
 IS. Νῦν γὰρ θεοὶ σ' ὀρθοῦσι, πρόσθε δ' ὄλλουσιν.
 OI. Γέροντα δ' ὀρθοῦν φλαῦρον δὲ νέος πέση.
 IS. Καὶ μὴν Κρέοντά γ' ἴσθι σοὶ τούτων χάριν
 ἦξοντα βαιῶ κοῦχὶ μυρίου χρόνου.¹

Éd. — ... Mas que foi profetizado, minha filha?

Ism. — Que tu serias procurado um dia pelos homens de lá (= os Tebanos), morto ou vivo, por causa da sua salvação.

Éd. — Mas quem poderá tirar vantagem dum homem na minha situação?

Ism. — Dizem que em ti está o êxito dos Tebanos.

Éd. — Quando já não sou nada, é então que sou realmente um homem?

Ism. — É que os deuses agora elevam-te, ao passo que antes te destruíram.

¹ vv. 388-97.

Éd. — *É fraco benefício levantar um velho que tenha caído em novo.*

Ism. — *Pois sabe que por causa disso vem ter contigo Creonte, e não dentro de um muito longo mas de um curto espaço de tempo.*

Ao analisar a cena de Polinices, critica Schmid¹ o «novo e improvisado oráculo» que motiva esta cena, a qual, em sua opinião, desvia indevidamente a atenção do espectador da ideia que domina a peça inteira: a ideia da morte de Édipo e do contraste entre as cidades de Tebas e Atenas. Deixando para mais tarde o problema geral de interpretação, salientarei agora um ponto que é da maior importância em relação ao problema da unidade da peça: «o novo e improvisado oráculo», citado por Polinices, não é afinal novo, mas o mesmo oráculo anunciado por Ismena no passo acima transcrito. A prová-lo está o facto de, informado da próxima chegada de Creonte e das suas intenções, Édipo reagir, lançando sobre os filhos a sua terrível maldição:

*Ἄλλ' οἱ θεοὶ σφιν μήτε τὴν πεπρωμένην
ἔριν κατασβέσειαν, ἐν δ' ἐμοὶ τέλος
αὐτοῖν γένοιτο τῆσδε τῆς μάχης πέρι,
ἧς νῦν ἔχονται κἀπαναίρονται δόρυ
ὡς οὔτ' ἂν ὄς νῦν σκῆπτρα καὶ θρόνους ἔχει
μείνειεν, οὔτ' ἂν οὔξεληλυθὼς πάλιν
ἔλθοι ποτ' αὔθις.²*

Então que os deuses não lhes extingam a disputa fatal e que na minha mão esteja a decisão final desta contenda em que actualmente se empenham, erguendo a lança. Se de mim dependesse, nem aquele que detém o ceptro e o trono os conservaria, nem o que saiu da cidade a ela regressaria jamais.

¹ *Ibid.*

² vv. 421-7.

É certo que, na sua resposta a Creonte, em palavras especialmente dirigidas ao Coro (v. 783), Édipo aludirá ao papel decisivo que o seu génio vingador desempenhará nas contendas que vierem a surgir entre Tebas e Atenas (vv. 784-6), mas a este aspecto futuro da situação juntará imediatamente o aspecto presente, que se relaciona com as ambições políticas dos filhos:

Ὀὐκ ἔστι σοι ταῦτ', ἀλλὰ σοι τὰδ' ἔστ', ἐκεῖ
χώρας ἀλάστωρ οὐμὸς ἐνναίων ἀεί·
ἔστιν δὲ παισὶ τοῖς ἐμοῖσι τῆς ἐμῆς
χθονὸς λαχεῖν τοσοῦτον, ἐνθανεῖν μόνον.¹

Isto não o consegues, mas conseguirás que o meu génio vingador habite para sempre o teu país. Quanto aos meus filhos, não terão mais da minha terra que o destino de nela morrer.

Os oráculos em causa não tratam, portanto, apenas duma questão de supremacia a decidir mais tarde entre as duas cidades rivais, mas também do destino dos filhos de Édipo e da sua inteira dependência da decisão paterna. A missão de Creonte teria o duplo objectivo que as palavras de Édipo denunciam, mas certamente que o objectivo mais próximo, referente à crise actual em que se debatia Tebas, ocuparia o centro das atenções do embaixador tebano. A vinda de Creonte, expressamente referida por Ismena, integra-se, assim, perfeitamente no desenrolar dos acontecimentos. É, em 1.º lugar, a tentativa de Etéocles, novo soberano de Tebas, para fazer funcionar os oráculos dos deuses a seu favor. Que admira, pois, que a esta cena se suceda a cena de Polinices, em que o partido oposto a Etéocles tenta a sua sorte junto de Édipo? Nos oráculos referidos por Ismena se geram estes movimentos da acção com inteira verosimilhança. Não há, pois, motivo plausível para, em relação à cena de Polinices, falar em

¹ vv. 787-90.

interpolação nem para lhe negar, como faz Kitto ¹, o seu carácter de desenvolvimento natural da intriga.

A existência na peça de oráculos discordantes é outro ponto que demanda esclarecimento. Que pensar dum oráculo que postula o regresso de Édipo a Tebas em face do oráculo fundamental da morte de Édipo na Ática? A complicar a questão, vem uma estranha atitude de Édipo no seu diálogo com Ismena. Consideremos o seguinte passo deste diálogo:

ΙΣ. Τούτου χάριν τοίνυν σε προσθέσθαι πέλας
χώρας θέλουσι, μηδ' ἴν' ἂν σαυτοῦ κρατῆς.
ΟΙ. Ἡ καὶ κατασκευῶσι Θηβαίᾳ κόνει;
ΙΣ. Ἀλλ' οὐκ ἔῃ τοῦμφυλον αἱμά σ', ὧ πάτερ.
ΟΙ. Οὐκ ἄρ' ἐμοῦ γε μὴ κρατήσωσιν ποτε. ²

Ism. — *Por isso mesmo querem pôr-te junto da cidade
e não onde possas dispor de ti.*

Éd. — *Cobrir-me-ão de poeira tebana?*

Ism. — *O sangue familiar que derramaste não o con-
sente, pai.*

Éd. — *Então jamais se apossarão de mim.*

Aparentemente as palavras de Édipo, ao admitirem a possibilidade do seu regresso a Tebas (ou suas imediações), estão em contradição com aquele oráculo que determina a sua morte na Ática, tão impressionantemente anunciado pelo mesmo Édipo no prólogo (vv. 84 e segs.). Mas convém sublinhar que as circunstâncias em que se há-de realizar este último oráculo não as conhece Édipo com precisão. Ele não sabe exactamente a data nem o local da sua morte pelo que a existência em Colono dum bosque consagrado às Erínias não basta para lhe tirar

¹ *Greek Tragedy*, p. 384.

² vv. 404-8.

todas as dúvidas. Importante do ponto de vista da construção dramática é que esta incerteza por parte de Édipo o liberta para uma decisão pessoal em face dos acontecimentos, embora esta decisão se integre providencialmente nos planos divinos. Ao recusar o regresso a Tebas, Édipo adapta-se conscientemente à realização do oráculo decisivo do seu destino. É importante salientar que entre este oráculo e aquele que faz depender o êxito da luta em Tebas da presença de Édipo não existe qualquer contradição. Este último oráculo limita-se a fazer depender a sorte de Etéocles e Polinices da vontade paterna e, como Édipo não quer a vitória de nenhum dos seus filhos, a sua decisão de continuar na Ática proporciona-lhe uma terrível reparação das injustiças sofridas. O oráculo em causa é, afinal, apenas um meio de vingança posto pelos deuses ao alcance de Édipo.

Às considerações sobre a forma perfeita de integração das cenas de Creonte e de Polinices na economia dramática, acrescentarei algumas observações sobre a problemática dos estásimos neste contexto da unidade da tragédia.

O estásimo 1.^o, com o seu famoso elogio de Atenas, serve para revelar a Édipo, cego, a paisagem do seu destino final. A beleza do gesto de Teseu, ao aceitar a presença de Édipo em solo ático, encontra correspondência no cenário idílico em que vai decorrer a acção até ao fim da peça. Há, por isso, um contraste dramático entre a violência das paixões humanas e a serenidade da natureza que serve de fundo ao desenho vivo das personagens. Este estásimo constitui, portanto, uma forma poética de integração das personagens no meio em que vai decorrer a sua actuação.

O estásimo 2.^o não merece a classificação que lhe atribui Kitto de «simples cortina de tipo euripídiano»¹. O Coro ergue-se à visão entusiástica da batalha em que Teseu defronta vitoriosamente os Tebanos raptos. Com Mazon², saliento a originalidade do processo que consiste em substituir por um brilhante trecho lírico a banal des-

¹ *Op. cit.*, p. 380.

² *Op. cit.*, III, p. 124, n. 3.

criação da batalha feita por um mensageiro. É uma função dramática que, assim, se assinala ao estásimo em discussão.

O estásimo 3.º, que parece ter com a acção uma ligação mais frouxa, é também, no entanto, mais do que simples cortina, separadora dos episódios. É uma lamentação sobre a velhice, inspirada no espectáculo dos sofrimentos de Édipo, que, já no fim da vida, continua a ser provado por novos infortúnios: depois do caso de Creonte eis que chega Polinices para um diálogo doloroso que o Coro receia presenciar. A função deste estásimo consiste, pois, em acentuar o perfil trágico do protagonista, ao mesmo tempo que chama a atenção do espectador para a nova e mais terrível experiência que vai ser o encontro de Édipo com Polinices.

O último estásimo exprime a reacção do Coro à partida de Édipo para a morte. É uma prece emocionada aos deuses infernais para que ajudem Édipo no transe final. O relevo dado pelo Coro à inocência de Édipo (vv. 1565-7), além de preparar para o desfecho narrado pelo mensageiro, une estreitamente este canto coral às cenas anteriores em que a mesma inocência é defendida e encarecida.

Confirmada a unidade da composição por este ângulo da relação natural dos estásimos com a acção dramática, passo a analisar o problema da interpretação da tragédia. Esta interpretação é, naturalmente, afectada pelas conclusões a que cheguei em relação à unidade da peça. Se as cenas de Creonte e Polinices são um desdobramento natural da cena de Ismena, com base única naqueles oráculos revelados por Ismena a seu pai, a unidade da construção dramática deixa de assentar exclusivamente na figura do protagonista, passando as cenas referidas a ser mais do que um simples meio de iluminar a personalidade de Édipo. O fulcro da unidade encontra-se agora na relação essencial entre o homem e a divindade, de acordo com uma orientação subjacente a toda a criação literária sofocliana. Esta relação é, porém, dramatizada no *Coloneus* em termos diferentes dos do *Rei Édipo*, para citar uma peça que com aquela apresenta íntimos pontos de contacto. Agora o oráculo que está na origem da acção, aquele que impõe a morte de Édipo na Ática, não é uma armadilha posta pelos deuses à boa fé do desventurado filho de Laio. A saída de Tebas não será como a saída

de Corinto um trágico equívoco. Os deuses marcaram um limite ao seu sofrimento, um limite vago mas certo, e, embora cego, Édipo caminha agora mais seguramente do que caminhara com vista. Cessou a ilusão das aparências e o martírio das coincidências predeterminadas. Cumprida a tremenda missão para que nasceu, Édipo sabe que pode confiar. O enigma do seu destino já o decifrou e, por isso, pode repelir com autoridade as acusações de Creonte:

ὄστις φόνους μοι καὶ γάμους καὶ συμφορὰς
τοῦ σοῦ διῆκας στόματος, ἅς ἐγὼ τάλας
ἤνεγκον ἄκων· θεοῖς γὰρ ἦν σὺτω φίλον,
τάχ' ἂν τι μνηίουσιν εἰς γένος πάλαι.
Ἐπεὶ καθ' αὐτόν γ' οὐκ ἂν ἐξεύροις ἐμοὶ
ἁμαρτίας ὄνειδος οὐδὲν ἂνθ' ὄτου
τάδ' εἰς ἐμαντόν τοῦς ἐμούς θ' ἡμάραταν.

Ἐπεὶ δίδαξον, εἴ τι θέσφατον πατρὶ
χρησιμοῖσιν ἱκνεῖθ' ὥστε πρὸς παίδων θανεῖν,
πῶς ἂν δικαίως τοῦτ' ὄνειδίζοις ἐμοί,
ὅς οὔτε βλάστας πω γενεθλίους πατρός,
οὐ μητρὸς εἶχον, ἀλλ' ἀγέννητος τότε ἦ;¹

... tu que contra mim lançaste da tua boca assassínios, casamentos e desgraças que eu sofri, infeliz, contra a minha vontade, pois assim era grato aos deuses, talvez há muito irados contra a minha raça. É que tu não poderias descobrir em mim a infâmia dum a falta que justificasse estas faltas que cometi em relação a mim e aos meus. Na verdade, diz-me, se uma voz divina anunciava através de oráculos ao meu pai que ele seria morto por seus filhos, como poderias com justiça censurar-me isto, a mim que não fora ainda gerado por meu pai nem concebido por minha mãe, que não tinha ainda nascido?

¹ vv. 962-73.

Releve-se o emprego aqui da versão tradicional do oráculo a Laio, a mesma, decerto, que está subjacente ao *Rei Édipo*, de que o *Coloneus* é como que a conclusão. As referências a pormenores da história tratada na peça anterior são, aliás, frequentes. Mencionarei, a título de exemplo, a evocação do momento em que Édipo, desesperado, pede a Creonte que o exile (vv. 765 e segs), numa atitude cheia de lógica e de coerência, que encontra da parte do novo soberano uma resistência inesperada. Não é, certamente, esta hesitação, motivada por um escrúpulo natural em face do incrível da situação, que revolta agora Édipo, mas o futuro comportamento de Creonte, que expulsará Édipo de Tebas quando as feridas causadas pelos terríveis acontecimentos estavam quase saradas. O arbitrário e cruel deste procedimento justificariam, mesmo sem o cinismo de que se reveste a actual intervenção de Creonte em favor de Etéocles, a explosão de ódio com que o recebe Édipo, o mesmo ódio que ele vota a Etéocles e Polinices, que cruzaram os braços ante aquela determinação iníqua de Creonte¹.

Estes extremos do carácter de Édipo, que iguala em devoção às suas filhas o ódio que dedica aos seus dois filhos, têm sido largamente explorados por aqueles que defendem a construção episódica da peça e procuram legitimá-la pela referência dos vários episódios à figura dominante do protagonista. Mas, para além dos aspectos fundamentais do carácter de Édipo que estas cenas ilustram, há a considerar o papel que nelas desempenha a vontade dos deuses e o objectivo último para que são superiormente orientados os acontecimentos. Ora não pode ignorar-se nem convém minimizar o facto de que os acontecimentos da peça trazem largamente a marca do sobrenatural. Aqueles que tudo reduzem à evolução do protagonista para a sua condição futura de herói, esquecem que este crescimento é feito com a assistência divina que não se limita a fixar o objectivo mas, por intermédio de oráculos, propicia as condições que farão desabrochar a nova

¹ Há um exagero evidente na interpretação que de Polinices dá Kirkwood (*A Study of Sophoclean Drama*, 1967², p. 152), ao falar da «desonestidade e maldade do intruso» e do seu «inteiro egoísmo».

personalidade de Édipo. Afirmar com Whitman¹ que a exaltação de Édipo não é «um acto de graça» mas «um produto do interior» de Édipo é recusar aos deuses a sua parte numa intriga que eles essencialmente modelaram. Ouçamos a palavra do Coro:

*Νέα τάδε νεόθεν ἦλθέ μοι
<νέα> βαρύποτμα κακὰ παρ' ἀλαοῦ ξένου,
εἴ τι μοῖρα μὴ κυχάνει.
Μάταν γὰρ οὐδὲν ἀξίω –
μα δαιμόνων ἔχω φράσαι.²*

Novos, novos e dolorosos, são estes males que me trouxe o estrangeiro cego, se não é o destino que hoje se cumpre, pois nenhuma decisão dos deuses posso considerar vã.

Em breve Édipo afirmará:

*᾿Ω παῖδες, ἦκει τῶδ' ἐπ' ἀνδρὶ θέσφατος
βίου τελευτή, κοῦκέτ' ἔστ' ἀποστροφή.³*

Minhas filhas, eis que chega o fim da vida que me foi anunciado pelos deuses e que já nada poderá evitar.

Ainda que pese aos intérpretes profanos desta peça eminentemente religiosa, a grandeza de Édipo não tem apenas uma dimensão humana. O homem só não pode erguer-se acima da sua condição e os deuses não estão obrigados perante o homem à concessão de quaisquer benefícios. Os dons divinos são sempre para agradecer, ainda quando sejam merecidos. A heròificação de Édipo é uma recompensa dos deuses proporcionada aos martírios desmedidos que infligiram a um homem inocente. A humilhação de Creonte e o repúdio de

¹ *Sophocles*, 1966², p. 200.

² vv. 1447-52.

³ vv. 1472-3.

Etéocles e Polinices são uma forma de reparação oferecida pelos deuses, graças a um novo oráculo, ao homem tão duramente provado. E são ainda o pretexto para a defesa eloquente que Édipo faz da própria inocência perante um auditório isento. Assim o tema do *Coloneus* não é «o renascimento do Édipo heróico» num Édipo velho e esgotado, segundo a tese de Knox¹, mas a reabilitação do herói que vive em Édipo, sob os andrajos e as injúrias da sorte. A elevação final ao nível «demônico» será a reparação completa, um agradecimento de dimensões infinitas, como são os agradecimentos dos deuses, ao homem que colaborou com o destino.

Deste modo se apresenta o *Coloneus* como cúpula do pensamento sofocliano. Também no *Filoctetes* se assistira à restauração dum homem na sua autêntica dignidade, mas o *Coloneus* vai mais longe porque não se limita a restituir a um homem o seu lugar entre os seus pares, com honra e glória, mas o ergue ao nível dos deuses através da constância no sofrimento e a aceitação plena dos riscos e responsabilidades de ser humano.

¹ *The Heroic Temper*, p. 148.

(Página deixada propositadamente em branco)

BIBLIOGRAFIA

Incluem-se nesta bibliografia apenas as obras citadas no texto.

- BOWRA, C.M. — *Sophoclean Tragedy*. Oxford, 1965⁷.
- BULTMANN, R. — *Polis und Hades in der Antigone des Sophokles*, in *Sophokles*, herausgegeben von H. Diller. Darmstadt, 1967.
- DAIN, A. — Mazon, P. — *Sophocle*. Paris, «Les Belles Lettres». Tome I, 1955. Tome II, 1958. Tome III, 1960.
- EASTERLING, P.E. — *Sophocles, «Trachiniae»*, «University of London: Bulletin of the Institute of Classical Studies», n.º 15, 1968, pp. 58-69.
- ERRANDONEA, I. — *Sófocles*. Madrid, 1958.
- KAMERBEEK, J.C. — *The Ajax*. Leiden, 1963².
- *The Trachiniae*. Leiden, 1959.
- *The Oedipus Tyrannus*. Leiden, 1967.
- KIRKWOOD, G.M. — *A Study of Sophoclean Drama*. Ithaca, N.Y., 1967².
- KITTO, H.D.F. — *Greek Tragedy*. London, 1961⁴.
- *Form and Meaning in Drama*. London, 1959.
- *Sophocles. Three Tragedies: Antigone, Oedipus The King, Electra*. London, 1962.
- KNOX, B.M.W. — *Oedipus at Thebes*. New Haven, 1966².
- *The «Ajax» of Sophocles*, «Harvard Studies in Classical Philology», Vol. LXV (1961), in *Sophocles. A Collection of Critical Essays* edited by T. Woodard. New Jersey, 1966.
- *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*. California, 1966².

- LAURENTI, R. — *Interpretazione del Filottete di Sofocle*, «Dioniso», 1961, n.º 2.
- LESKY, A. — *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Göttingen, 1956.
- LUCAS, D.W. — *Aristotle, Poetics*. Oxford, 1968.
- MÉRIDIÉ, L. — *Euripide*. Paris, «Les Belles Lettres». Tome II, 1956².
- MÜLLER, G. — *Überlegungen zum Chor der Antigone*, «Hermes», 89. Band, Heft 4, 1961.
- *Sophokles, Antigone*. Heidelberg, 1967.
- NILSSON, M.P. — *Geschichte der griechischen Religion*. Erster Band. München, 1955².
- OWEN, A.S. — *The Date of the «Electra» of Sophocles*, in *Greek Poetry and Life*, Oxford, 1936.
- PEARSON, A.C. — *Sophocles*. Oxford, 1964¹⁰.
- POHLENZ, M. — *Die griechische Tragödie*. Göttingen, 1954², 2 vols.
- REINHARDT, K. — *Sophokles*. Frankfurt a.M., 1947³.
- SCHMID, W. — Stählin, O. — *Geschichte der griechischen Literatur*. Erster Teil, zweiter Band. München, 1959.
- STANFORD, W.B. — *Sophocles, Ajax*. London, 1963.
- WALDOCK, A.J.A. — *Sophocles The Dramatist*. Cambridge, 1966².
- WEBSTER, T.B.L. — *Sophocles' «Trachiniae»*, in *Greek Poetry and Life*.
- WHITMAN, C.H. — *Sophocles. A Study of Heroic Humanism*. Cambridge Mass., 1966².

ÍNDICE

	Págs.
Prefácio	7
Introdução	9
I. Personalidade e destino no «Ájax»	13
II. Unidade da actuação do Coro na «Antígona»	35
III. Perspectivas da acção nas «Traquínias»	55
IV. O motivo da culpa no «Rei Édipo»	77
V. Tradição e inovação na «Electra»	93
VI. A questão do oráculo no «Filoctetes»	113
VII. Justificação do «Édipo em Colono»	137
Bibliografia	151

(Página deixada propositadamente em branco)

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. 2.^a edição, 1986.
2. PLAUTO, *O Gorgulho*. Introdução, versão do latim e notas de WALTER DE MEDEIROS. 1978. 2.^a edição, 1986.
3. ARISTÓFANES, *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA DE FÁTIMA DE SOUSA E SILVA. 1978.
4. SÓFOCLES, *Filoctetes*. Introdução, versão do grego e notas de JOSÉ RIBEIRO FERREIRA. 1979.
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 ed. 1987.
9. ARISTÓFANES, *Os Acarnenses*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA DE FÁTIMA DE SOUSA E SILVA. 1980.
10. PLAUTO, *Epídico*. Introdução, versão do latim e notas de WALTER DE MEDEIROS. 1980.
11. ARISTÓFANES, *Pluto*. Introdução, versão do grego e notas de AMÉRICO DA COSTA RAMALHO. 1982.
12. PLATÃO, *Cármides*. Introdução, versão do grego e notas de FRANCISCO DE OLIVEIRA. 1981.
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.
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.

17. ARISTÓFANES, *A Paz*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA DE FÁTIMA DE SOUSA E SILVA. 1984.
18. SÓFOCLES, *As Traquínias*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA DO CÉU ZAMBUJO FIALHO. 1984.
19. SÓFOCLES, *Antígona*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA. 1984. 2.^a edição, 1987.
20. PLATÃO, *Apologia de Sócrates. Criton*. Introdução, versão do grego e notas de MANUEL DE OLIVEIRA PULQUÉRIO. 1984.
21. PLATÃO, *Hípias Maior*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA TERESA SCHIAPPA DE AZEVEDO. 1985.
22. PLAUTO, *A comédia da marmita*. Introdução, versão do latim e notas de WALTER DE MEDEIROS. 1985.
23. AVIENO, *Orla marítima*. Introdução, versão do latim e notas de JOSÉ RIBEIRO FERREIRA. 1985.
24. ARISTÓFANES, *Os Cavaleiros*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA DE FÁTIMA DE SOUSA E SILVA. 1985.
25. ÊSQUILO, *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.

Textos do Humanismo Renascentista em Portugal

1. *Diogo Pires — Antologia poética*. Introdução, tradução, comentário e notas de CARLOS ASCENSO ANDRÉ. 1983.
2. *Latim renascentista em Portugal*. Introdução, tradução, comentário e notas de AMÉRICO DA COSTA RAMALHO. 1985.
3. *Bibliografia do Humanismo em Portugal no século XVI*, por Isaltina das Dores Figueiredo Martins. Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1986.

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.
- M.^o João Fernandes — *A Oração sobre a Fama da Universidade (1548)*. Prefácio, introdução, tradução e notas de JORGE ALVES OSÓRIO. 1967.
- ANA PAULA QUINTELA F. SOTTOMAYOR — *Ésquilo: As Suplicantes*. Introdução, tradução do grego e notas. 1968.
- Catálogo 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.
- CARLOS ALBERTO LOURO FONSECA — *Sic itur in Vrben. Iniciação ao latim*. 41987.
- 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 «Aprophthegmata 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.
- Cataldo 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.
- Diogo de Teive — Tragédia do Príncipe João*, por NAIR DE NAZARÉ CASTRO SOARES. 1977.
- AMÉRICO DA COSTA RAMALHO — *Estudos Camonianos*. 21980.

(Página deixada propositadamente em branco)

Instituto Nacional de Investigação Científica