

humanitas



Vol. XXVII-XXVIII

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

HUMANITAS

VOLS. XXVII E XXVIII



COIMBRA
MCMLXXV-MCMLXXVI



EROS E FINITUDE

EM AS TRAQUÍNIAS DE SÓFOCLES *

Limitado pelo conhecimento de apenas sete das obras sofocianas, não escapa o seu leitor, crítico ou espectador a um sentimento de estranheza (a que a atracção por reter e justificar o mistério da surpreendente anda ligada) perante esta peça, cujo nome lhe vem da constituição do Coro — *As Traquínias* — e que, patenteando alguns dos traços estilísticos, *lato sensu*, do seu autor, se revela, no entanto, pouco dócil a aproximações comparativas em relação às restantes peças e persiste, antes, na sua bem demarcada singularidade, portadora de elementos que nos recordam certo tipo de teatro romântico.

Com efeito, quer a importância do inegável conflito interior que domina Dejanira e que o espectador vai conhecendo ou adivinhando, quer a sua própria figura de mulher, frágil e insegura, tão distante da firmeza apaixonada de uma Antígona, pode dizer-se que não são características tipicamente sofocianas. Vemos, é certo, figuras femininas afins, como Tecmessa, Ismene, Jocasta, mas são personagens tecidas em função de uma personagem principal, que não elas, figuras cuja fragilidade e dependência são como que a ressonância dos atributos contrários das figuras dominantes. Por outro lado, a estrutura à primeira vista expositiva do Prólogo ¹ pode também considerar-se como a exemplificação do contrário do Prólogo típico de Sófocles, dialogado, onde os elementos são hábil e progressivamente integrados num diálogo cuja sequência os pede com naturalidade.

* Conforme referimos em anterior trabalho («Algumas Considerações Sobre o Homem Trágico», *Biblos*, 53, 1977, 388) este pequeno estudo vem na sequência dos pressupostos teóricos que aí tentámos estabelecer ao analisarmos a experiência trágica, para a compreensão de *hamartia* como expressão da mais profunda dimensão de tragicidade do eros humano, na acepção platónica e mais lata do termo.

¹ Digo à primeira vista porque, na realidade, ao lamento inicial de Dejanira (1-48) se seguem duas breves cenas: a da intervenção da Ama (48-60) e a do diálogo com Hilo (61-93).

Poderemos, a estes pontos, outros dois acrescentar, tal como o recurso a elementos mágicos — único nas sete peças — como o filtro legado pelo centauro Nessos, e a integração de elementos muito próximos do maravilhoso popular, como essas formas híbridas de rios personificados ou de centauros, que invadem o universo humano, coexistindo com formas superiores de divindade, os deuses olímpicos, sob a égide de Zeus, estabelecendo, assim, uma estranha hierarquização de graus do sobre-humano.

Deste modo, a leitura da peça pode oferecer como tentadora a justificação da sua existência como tal buscando apoio nas obras de Eurípides, sobretudo nas que nos apresentam análises de paixões da alma feminina, como em *Medeia* ou *Hipólito*, ou naquelas em que a figura de Hércules se apresenta com papel relevante ou mesmo central (*Alceste*, *Hércules*), concorrendo para tal posição uma primeira observação do Prólogo. Assim, a peça teria de ser remetida para uma data tardia na produção dramática de Sófocles.

Outra alternativa, representada e adoptada por vários estudiosos, será a busca de apoio em elementos como a estrutura díptica da peça, a ausência de diálogo entre três personagens simultaneamente em cena¹, a figura de Hércules, típica do herói sofoclíano, solitário, indomável e violento², que leva ao enquadramento da peça num primeiro tempo de actividade poética de Sófocles.

Em relação a este problema, duas observações me parece pertinente fazer: em primeiro lugar, estamos perante um documento que, primordialmente, é uma obra literária, possuidora, assim, de valor estético e, por conseguinte, participando das características essenciais (logo, exigindo um tipo específico de análise e de crítica enquanto obra literária) da criação estética; como segundo ponto teremos, então, uma consequência do primeiro: a tentativa de fixação cronológica da peça na obra do autor não deve sacrificar (sob pena de se sacrificar a si mesma) a própria observação interrogativa dos elementos, buscando

¹ T.B.L. WEBSTER, *An Introduction to Sophocles*, London, Methuen 21969, p. 122, comenta: «In the three early plays (*Antigone*, *Ajax*, *Trachiniai*) two characters speak and the third stands silent; they never hold a trio conversation».

² Para a sistematização das figuras dramáticas sofoclíanas vide os capítulos que lhe dedica WEBSTER, *op. cit.*, pp. 55-82 e 83-100, e sobretudo o excelente estudo de KNOX, *The Heroic Temper*, University of California Press, 21966, onde essa caracterização é aprofundada, tocando-lhes as suas fibras mais íntimas e a razão de ser do seu comportamento.

o seu significado na integração num todo, isto é, buscando o seu significado na intencionalidade e forma de integração funcional na tecitura de relações inter-elementares que transportam e significam, sugerindo, a intencionalidade do todo como resposta à inspiração. Este caminho deve prevalecer sobre uma dissecação isoladora dos elementos (casualmente produtiva) com a finalidade de aproximar elementos afins existentes em contextos diversos (as diversas obras) e assim historiar a evolução de processos técnicos ou seriar cronologicamente contextos, à luz de um critério externo.

Tem o exaustivo trabalho de Ernst Schwinge¹ a virtude de, comparando a semelhança formal de aspectos de *As Traquírias* com aspectos da produção euripidiana, apurar a independência dos primeiros, individualizados por uma finalidade e significação contextual profundamente diferente, afirmando, assim, a autonomia da peça de Sófocles em relação às diferentes peças de Eurípides² (e ao mundo dramático euripidiano, conseqüentemente) com que sucessivamente a vai comparando.

A subtil e exaustiva fundamentação da integração de *As Traquírias* no conjunto de peças que compreende *Ájax*, *Antígona* e *Rei Édipo*³ torna, por conseguinte, ocioso revolver tal problema que aqui nos não ocupa primacialmente e que depois de Reinhardt foi, no trabalho de Schwinge, esclarecido tão em definitivo quanto é possível em assuntos dessa natureza.

¹ *Die Stellung der Trachinierinnen im Werk des Sophokles*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1962.

² Precedendo as duas análises mais aprofundadas da sua obra, no que diz respeito a Eurípides (*Medeia*, em que é particularmente feliz, e *Alceste*) afirma SCHWINGE, *op. cit.*, pp. 26-27, ao defender a opinião contrária à de SCHADEWALDT, da independência de *As Traquírias* em relação aos chamados «Intrigendramen» euripidianos:

«Euripides benutzt die Intrige dazu, aus ihr heraus das von den Leidenschaften der Rache und Eifersucht getriebene Handeln und damit das Wesen des Menschen und sein aus ihm resultierendes Leiden zu entwickeln. Sophokles stellt in seinen Dramen in erster Linie das Missverhältnis von menschlichem Wähnen und tatsächlichem Eintreten der Ereignisse dar, das althergebrachte Problem von Schein und Wahrheit, göttlichem Wissen und menschlichem Meinen».

³ De salientar é o estudo comparativo a que procede, na citada obra, quanto à utilização dramática e significação dos oráculos na produção sofocliana que permite apurar, por um lado, a existência de um substrato experiencial comum a *Ájax*, *Traquírias*, *Rei Édipo* e *Antígona* («das göttgesetzte Schicksal und der menschliche Schein»). pp. 93-113, e por outro uma concepção já posterior, fruto de um tempo diverso, imanente a *Electra*, *Filoctetes* e *Édipo em Colono* («die Entdeckung des Humanen»), pp. 113-123 e, sobretudo, 123-127.

*

Se, nas restantes peças, nos ressalta, isolada e nítida a figura de um herói-personagem central do drama, oferecer-nos-á também *As Traquínias* idêntica impressão? Isto é, teremos nós, destacada, desde início ou progressivamente, uma figura cuja dignidade na queda a eleva acima das figuras médias, muitas vezes não-trágicas?

Em *Ájax* e *Antígona* quer um quer outro dos heróis que deram o nome à peça a dominam mesmo depois da sua ausência. Estão presentes de um ou outro modo mais profundo e mais actuante onde os seus opositores, directa ou indirectamente relacionados com a situação trágica vivida pelo herói, se vergam à sua grandeza ou à grandeza das suas razões, reconhecendo a cegueira própria no momento em que o peso dos seus erros os atinge, desvelando, assim, uma lei universal onde o silêncio do herói trágico desaparecido paira, dominando, como um acorde final da sua grandeza redimida.

Em *As Traquínias* também a figura que desde o começo acompanhamos, Dejanira, toma, como Ájax, a decisão de se retirar para o silêncio da morte que ela mesma busca, ao conhecer-se duplamente como autora de uma catástrofe que desde início teme e como destruidora-destruída do objecto dos seus próprios anseios.

É seu filho, Hilo, que acusando-a vivamente de autora voluntária da morte de Hércules irá posteriormente assumir a sua defesa redimindo-a perante a fúria indignada e acusadora do filho de Alcmena moribundo.

No entanto, se, como nota Kirkwood com justeza ¹, a peça não prepara a apoteose de Hércules, também me não parece destacar, isolando das outras figuras, nomeadamente da de Hércules, a figura de Dejanira, fazendo da sua culpa ou inocência, do seu papel de instrumento dos deuses ou de ser autónomo o núcleo significativo e iluminador da peça como intencionalidade de Sófocles.

Se a presença física de Hércules se dá apenas na última parte da tragédia, é bem verdade que ela está, desde o começo, vincada no espírito da heroína. Os seus receios sobre o destino do esposo a trazem à cena. A evocação que faz da sua existência sempre marcada pela insegurança e sobressalto é bem o sinal do estado interior de quem, polarizado por algo e dominado pela terrível angústia da sua falta,

¹ KIRKWOOD, *A Study of Sophoclean Drama*, Cornell University Press, 21967, p. 117.

a projecta e colora com ela passado, presente e futuro, sentindo-se perdido e sem rumo. Representa essa inquietação e esse pólo negativo do amor, ausente o objecto amado, a motivação única da sua aproximação das outras personagens ou das outras personagens em relação a si; é como que o ponto de encontro, o elemento unificador das figuras em torno a Dejanira. O próprio Coro feminino — apto, portanto, a uma aproximação da heroína pela compreensão e simpatia pelos seus temores — se lhe associa proferindo uma prece ao Sol para que indique o paradeiro de Hércules, tentando, ao mesmo tempo, incutir-lhe uma centelha de esperança ¹.

A dependência vital de Dejanira em relação a Hércules presentifica, assim, o herói, tal como a posterior presença física do herói, esperada e preparada desde o começo da peça presentificada, na imagem da sua ruína, a figura de Dejanira na sua dupla destruição, cujo silêncio de uma existência terminada representa o ponto limite e extremo do isolamento obsidiante, adivinhado e sugerido desde o início.

Este significativo equilíbrio entre aquilo a que podemos chamar os dois pólos da peça é avivado ou sublinhado pelo contraste que opõe e aproxima uma Dejanira que marca o prólogo com a presença constante da imagem de um Hércules ausente, dando assim a dimensão e o sentido da sua solidão (e da sua natureza, também) e um Hércules cujo silêncio em relação a Dejanira é notório e persistente ², cujo interesse e cuidado se encaminham numa outra direcção, situando-se sempre como epicentro de um mundo que habita e por isso marcado também de solidão, mas da solidão que envolve o homem cuja força, orgulho e ímpeto são traços dominantes de carácter revelado na acção. Contraste subordinado, chama Kirkwood ³ a esta relação de figuras existente na peça.

¹ De resto, como nota GELLIE, *Sophocles, a Reading*, Melbourne University Press, 1972, p. 56, a própria constituição feminina do Coro condiciona o seu papel junto de Dejanira, sendo apenas as confidentes de uma mulher, não o porta-voz do senso comum ou o elo de ligação com o governante. Assim se sublinha o isolamento de Dejanira.

² Victor EHRENBERG, de cuja interpretação global da peça me permito discordar, nota com pertinência o paralelismo entre o silêncio da saída de Dejanira para a sua auto-aniquilação e a diferença manifestada por Hércules em relação ao destino silencioso da heroína inocente (*Aspects of the Ancient World*, New York, Arno Press, 1973, p. 151). Vide também Karl GALINSKY, *The Heracles Theme*, Oxford, Basil Blackwell, 1972, p. 49.

³ KIRKWOOD, *op. cit.*

De dois destinos separados não poderemos então falar, já que tão intimamente dependentes nos são apresentados; nem tão pouco simplesmente de um destino comum, já que o desencontro físico de duas figuras que nunca se defrontam na peça está de acordo com o desencontro mais profundo de direcções diferentes em que olham, de um sentir e dimensões diferentes que revelam. Falemos, de preferência, de um destino, sim, mas que envolve dois seres isolados e não comunicantes que, atraídos pela mesma força, se contrariam e destroem no modo como lhe respondem. À dissonância das suas vozes corresponde, assim, uma comunidade de sentidos de uma existência conducente a uma queda final e por ela desde o começo ameaçada (em Dejanira pelo sentimento de fatalidade que sempre a possui; quanto a Hércules, pelos oráculos, cuja condição de cumprimento é o equívoco).

Haverá, então, um móbil comum que envolva, em manifestações simultaneamente diversas (como diversas são as figuras) e semelhantes (como semelhante é o seu destino) estes dois seres?

Comecemos por observar mais de perto Dejanira e passaremos seguidamente a Hércules.

Como já foi referido, dois traços de carácter dominam de sobremaneira esta personagem: o sentimento de ser ameaçado, de um confuso envolver de trevas sempre iminentes, e a sua insegurança natural.

Para esse sentimento de hostilidade latente no mundo que a envolve contribui o prólogo como valioso esclarecimento: no seu passado tornou-se a sua beleza ponto de atracção do sofrimento e tem ainda presente a insistência da perseguição do rio-monstro, a quem suscitou uma terrível paixão. Hércules a salvou, desposando-a, contudo, para uma nova existência de sobressaltos. Análogo incidente nos revela o episódio III ¹: a violência apaixonada do Centauro Nessos, com quem Hércules, amante, novamente se defronta. Deste modo confirma os receios anteriormente surgidos:

*ἐγὼ γὰρ ἤμην ἐκπεπληγμένη φόβου
μή μοι τὸ κάλλος ἄλγος ἐξεύροι ποτέ. (24-25)* ²

¹ vv. 555-577.

² «E eu quedava-me estarrecida pela ideia de que a minha beleza apenas dor me trouxesse.»

Assim, a violência que sobre a heroína se desencadeia provém-lhe da paixão de outrem; é ela, como objecto da paixão, como ser amado, *eroumenos*, que a desencadeia, vindo, no entanto, a ser causa da própria destruição desses seres míticos, por intervenção de Hércules. Deste modo toda a sua atenção, toda a sua necessidade de segurança se vão centrar em Hércules, objecto, agora, do seu próprio amor. Dejanira torna-se então — e mostra-se na peça — determinada compreensivelmente (à luz da sua experiência passada e da sua própria estrutura) pela figura do herói¹. Como, no entanto, a autonomia existencial de Hércules e a sua vocação bélica para o perigoso e para o instável o atrai para o longe e para a aventura, Dejanira, ao desposá-lo, é votada, como ela própria o diz, a um novo e constante sobressalto,

...λέχος γὰρ Ἡρακλεῖ κριτὸν
ξυστᾶσ' αἰεὶ τιν' ἐκ φόβου φόβον τρέφω,
κείνου προκηραίνουσα (27-29)²

duplamente motivado pela quase constante ausência física dessa determinante do seu existir e pela contingência sempre presente de perdê-la, isto é, de perder-se. Esse drama interior no-lo mostra a peça, agravado agora pelo conhecimento do oráculo³, que primeiramente, parece a Dejanira oferecer uma funesta hipótese de morte do marido, depois pela paixão por Íole que lhe apresenta um outro tipo de perda de Hércules e finalmente a conjunção efectiva, operada por sua própria intervenção, da destruição física e afastamento amoroso.

A escolha do tálamo como lugar de suicídio reveste-se, deste modo, de um profundo valor simbólico⁴. Equivalendo e simbolizando a própria força erótica, aparece como o símbolo da determinante e centro de toda a existência de Dejanira, progressivamente destruída e destruidora, até à queda final.

¹ Vide KIRKWOOD, *op. cit.*, pp. 112, 114 e *passim*.

² «Escolhida para com Hércules compartilhar o leito, vou alimentando receio após receio, temendo por ele.»

³ Nota SCHWINGE, *op. cit.*, p. 102, em relação ao papel do oráculo inicial em *As Traquírias*: «Am Anfang zwar hat es (das Orakel), in der Form der Alternative vorgetragen, die Fuktion, eine Situation entstehen zu lassen, von der aus das Geschehen seinen Ausgang nehmen kann». No entanto, «für die Bewegung des Geschehens selbst aber ist es nicht von Belang».

⁴ P. E. EASTERLING, «Sophocles Trachiniae», *BICS*, 15, 1968, 66.

A essa progressão fatal se alia o silêncio como estigma e símbolo da própria morte, um silêncio que condensa os vários silêncios da peça — a opressiva ausência de notícias que, tornada insuportável, traz Dejanira ao palco, o silêncio das noites não dormidas que a ansiedade povoou, e de que fala o Coro, o isolamento que a persegue, agravado pelo próprio destino — silêncio que se confirma e prolonga na total indiferença de Hércules, no desfecho, de quem Dejanira não mereceu, sequer, a alusão de uma palavra.

É a iminência de perder o herói, em quem centrou todo o valor e positividade da sua existência — não pela morte mas pela paixão por Íole — que lhe exacerba e faz eclodir, em toda a sua força, um eros desesperado que a domina, e tentará a todo o custo, usando mesmo do inumano, reaver e possuir o ser amado. O reconhecimento e aceitação da lei geral do impulso amoroso que pode, à primeira vista, parecer uma justificação compreensiva da conduta de Hércules ou mesmo de Íole representa, assim, a existência de um outro significado mais profundo e velado nas palavras — o da justificação de uma incontrolável força, *epithymia*, que a convida e impele a tentar lutar pela recuperação do esposo.

Porque se empenha e se dá sem reservas a essa força que a chama, total será a ruína no insucesso final e sobre Dejanira se há-de abater o silêncio e a solidão na sua forma absoluta, até aí sentidos como ameaça e tornados nesse momento realidade pelo meio e sob a forma mais inesperada. Não sendo mais possível ter num Hércules que já lhe não pertence — e que, aliás, nunca lhe pertenceu inteiramente¹ — a sua razão de existir, mas continuando, enquanto amante, a conhecer-se como determinada em direcção a esse objecto ausente e reconhecendo-se também como ausente do interesse do herói, tenta o recurso à magia, fora da esfera do humano para alterar a situação que se lhe oferece.

Possuída, assim, pela força do eros, Dejanira mais não fez do que, obedecendo-lhe no impulso e na razão que a faz procurar um ardil (*poros*) para superar a sua carência (*penia*), contrariar a própria lei

¹ Não vamos, no entanto, até ao ponto de afirmar, com Victor EHRENBERG, *op. cit.*, p. 151, que o destino trágico de Dejanira lhe advém não de uma paixão destruidora, como a das heroínas euripidianas, mas do facto de se ter unido a um homem que não pode compreender.

de eros, enquanto manifestado no Homem, pela infracção da própria esfera do humano. Assim desencadeia a aniquilação e a ruína do humano implicado na acção e envolvido pela força erótica — ela própria e o herói. Será essa, afinal, a suprema ironia trágica da peça: uma ligação insolúvel entre ambos, manifestada não no apogeu e na comunhão, mas na queda e na solidão que cada um experimenta de modo diverso, mas no absoluto de si próprio¹.

O horizonte deste eros trágico é, afinal, a própria limitação humana. Assim ele se torna e se manifesta aqui como símbolo, porque condensa em si a aliança de contrários constitutiva do Homem que na queda se revelam, revelando a sua condição. Isto é, a força do eros de Dejanira (e nesse aspecto se revela todo o eros dinâmico) decorre-lhe da sua máxima referenciação a algo — Hércules — cuja ausência e distância a levam, no desespero decorrente da necessidade de comunhão com o herói, a tentar alcançá-lo utilizando os meios possíveis, estimulando-lhe o engenho. Nessa ânsia de ultrapassar e vencer o próprio eros de Hércules, o que sendo manifestação de uma lei natural em Dejanira é também manifestação da própria natureza humana, depara Dejanira, na queda, com a sua própria limitação que arrasta a destruição — sinal de limitação também — de Hércules e reconhece, afinal, que a sua cegueira e a força do seu eros são indissociáveis².

Dessa força geradora decorrem, na peça, dois pólos opostos de criação de «obras do eros», se quisermos, usando a expressão platónica, marcados por dois tempos opostos mas complementares do eros: Hilo, fruto e símbolo da união erótica e elo de ligação dramática entre os dois esposos, presença e defesa de Hércules junto de Dejanira e presença e defesa de Dejanira junto de Hércules³; o filtro mágico, visto como recurso num tempo vazio, negativo do eros, marcado pela destruição e pela morte (isto é, pelo limite, pelo finito) quer a que vai trazer;

¹ GELLIE, *op. cit.*, p. 54, aliás, observa que a atenção profunda de Sófocles se centra muito mais na relação entre as duas personagens do que na sua individualidade: «The play's idea is carried by two people and if we depreciate the function of one or the other in our search for a controlling personality, it is that guiding idea of the play that will suffer damage».

² Para REINHARDT, *Sophocle*, (trad. fr., Paris, Minuit, 1971, p. 80), Dejanira, tal como Ajax, são o próprio *ecce* da finitude humana.

³ O papel de Hilo como ligação das duas figuras trágicas, a que adere, na peça, no limite do possível, é notado por GELLIE, *op. cit.*, p. 71.

na cegueira da heroína, ao decorrer futuro do drama, quer pela situação em que foi originado e que Sófocles tem a preocupação de fazer conhecer — a agonia do Centauro ferido por Hércules.

Deste modo, o filtro mortal, como o recurso desesperado ao sobre-humano para provocar o impossível, traz ao tempo da peça um outro plano temporal definido, fazendo de ambos um tempo único: o da manifestação dessa coordenada de finitude, desse elemento de limitação e morte que ameaça o Homem enquanto Homem e caracteriza o Eros humano. Na acção que a força erótica impulsiona se estabelece uma estranha teia entre os seres, para lá de um mero tempo discursivo, para lá da fronteira entre os mortos e os vivos, unindo-os numa condição comum, que os aproxima, deixando-os, para além dela, incomunicantes e solitários: a morte do Centauro às mãos de Hércules — ambos atraídos por Dejanira — representa a própria morte de Hércules através da cegueira daquela que foi a causa da morte do Centauro.

Essa comunicação entre passado e presente, ou melhor, complementação de um pelo outro, que caracteriza o tempo da peça e se manifesta, clara, primeiro aos olhos de Dejanira, depois aos olhos de Hércules, é progressivamente sentida pelo espectador a partir do Prólogo que prepara já o desfecho da tragédia e contém prenúncios da catástrofe¹.

Conforme nota Hulton², as primeiras palavras da heroína representam não só o fruto da meditação sobre o seu passado mas a verdade da sua existência, pois o futuro as confirmará. Mais ainda, creio mesmo que o seu tom gnómico típico da intervenção final do Coro sofocliano, para além da justa observação feita pelo citado autor, é o sinal de um tempo único do espírito atormentado e inseguro de uma Dejanira que unifica acontecimentos diversos, de planos temporais diversos, referenciando-os a um fundo comum que, aparentemente pessimista, se irá revelar como real.

O seu mundo de sombras e de inquietação torna-se manifesto e, envolvida e perseguida por ele, vê-la-emos mais tarde nele mergulhar de forma definitiva, corroborando, assim, o dilema implícito que aqui

¹ Nota-o A. O. HULTON, no seu estudo sistematizador dos prólogos sofoclianos. «The Prologues of Sophocles», *G & R*, 16, 1969, 58-59.

² *Op. cit.*, pp. 5 e 58-59.

estabelece, pelo menos naquilo que a afecta, quanto à salvação ou perdição de Hércules:

ἤνικ' ἢ σεσώσμεθα

.....
κείνου βίον σώσαντος, (83,85) ¹

Para tal efeito contribui também o feliz contraste entre Hilo, a quem a sorte de um pai habitualmente triunfante nunca preocupou, e uma Dejanira sempre atormentada e inquieta, receando talvez por Hércules já que, vendo-se a si própria votada ao infortúnio, o sentia também ameaçado por ele, por uma ruína que estaria na base da sua própria ruína.

A primeira alusão ao oráculo, que progressivamente será revelado e cumprido, é feita já no Prólogo e justifica, por um lado, o aparecimento de Dejanira e a preocupação suprema que alimenta e, por outro, prepara o primeiro movimento da peça — a partida de Hilo em busca de notícias do pai —, preparando também o espectador para algo de novo, para a iminência de um momento decisivo, tal como Hilo a quem a preocupação justificada agora atinge, aparentemente sob a forma de apogeu ou de ruína ².

Tomando a alusão à noite feita por Dejanira, vai o Coro iniciar a primeira ode coral em que a apresenta na sua ordem natural de antecessora do dia, como o símbolo, carregado de uma esperança que quer infundir em Dejanira, de uma lei da existência em que também a dor alterna com a alegria e, conhecendo Dejanira a primeira, é tempo de esperar a vinda da segunda. Em seguimento a esta nota de ironia trágica ³, desenvolverá o tema, cuja importância já referimos, do amor

¹ «...para que nos salvemos... salvando a sua vida».

² Vide supra, n. 3 da p. 137.

³ EASTERLING, *op. cit.*, pp. 59-60, sublinha o efeito da ironia trágica das palavras do Coro que, perante a ansiedade suscitada pelo oráculo na esposa de Hércules — receosa de que a não atingisse a lei da tristeza e alegria alternadas, de que não tivesse, por conseguinte, um tempo de alegria que nunca conhecera — evoca essa lei do ritmo de dor e de prazer que comanda a existência mas que, precisamente no caso de Dejanira se não mostra operante.

Pertinente me parece referir, a propósito das várias naturezas da ironia trágica, a observação de Jacqueline de ROMILLY, *La Tragédie Grecque*, Paris, PUF, 21973, pp. 104-195: «Normalement, en effet, on appelle ironie tragique l'emploi par un

na vida de Dejanira, outrora causa de paixão, hoje sofrendo o seu próprio *pothos*. Aí surge a primeira referência ao tálamo, a cuja importância futura já aludimos, testemunha de sofrimento e solidão.

No entanto, poderemos dizer que a aprendizagem pelo sofrimento dota Dejanira de uma capacidade de ser sensível ao sofrimento alheio, capacidade essa revelada perante a jovem cativa e que está em perfeito acordo com a sensibilidade desperta da heroína. A sua fragilidade e dependência abrem-na à compreensão e compaixão pelos seres igualmente frágeis e dependentes.

*Ἔμοι γὰρ οἴκτος δεινὸς εἰσέβη, φίλαι,
ταύτας ὀρώσῃ δυσπότημους ἐπὶ ξένης
χώρας ἀοίκους ἀπάτοράς τ' ἄλωμένας, (298-300) ¹*

exclama perante o espectáculo das mulheres cativas, e nem mesmo por Licas, que por receio lhe mente, ou por Íole, ao saber a sua identidade, apresenta rancor ou indignação; antes afirma:

*ἀλλ' οὐ γάρ, ὥσπερ εἶπον, ὀργαίνειν καλὸν
γυναικα νοῦν ἔχουσαν (552-553) ²*

A compreensão e humanidade revelada, sendo fruto da sua experiência de uma vida de sobressalto e angústia, são-no também do conhecimento da própria força de Eros:

*οὗτος γὰρ ἄρχει καὶ θεῶν ὅπως θέλει,
κάμοῦ γε πῶς δ' οὐ χᾶτέρας οἴας γ' ἐμοῦ; (443-444) ³*

E poderíamos, além disso, acrescentar que são fruto da própria espontaneidade erótica de Dejanira, isto é, representam o desenvolvi-

personnage de formules à double sens que son interlocuteur n'est pas en état de comprendre, mais dont le spectateur, lui, peut saisir la portée.

...mais, en général, l'ironie tragique a une portée autre; elle n'implique pas que l'un dupe l'autre, qui est sa victime ignorante; elle illustre l'ignorance des hommes, dupés par les dieux eux-mêmes».

¹ «Invade-me uma estranha compaixão, amigas, ao ver essas infelizes, perdidas em terra estranha, sem casa e sem família.»

² «Mas, como disse, a ira não é própria de uma mulher sensata.»

³ «Ele é quem governa os deuses a seu bel-prazer — e a mim também; como o não faria com outros, iguais a mim?»

mento e a plenitude do potencial positivo do seu carácter¹, contraponto (ou complemento, afinal) da revelação da sua *hamartia*, ambos implicados, como vimos², na estrutura do eros humano.

Levou-nos esta análise a um dos pontos mais polémicos desta peça e, simultaneamente, de maior interesse nesta nossa perspectiva: a fala de Dejanira na parte final do Episódio II (vv. 436-469). Sabendo que é falso e incompleto o anterior relato de Licas, conhecendo agora a paixão de Hércules por Íole, tenta Dejanira persuadir o servo a contar-lhe toda a verdade, sob a promessa da sua indulgência; reconhece o poder universal do Amor, a cuja lei nem deuses, nem mortais, nem Dejanira, Hércules ou Íole podem fugir e, segundo afirma, apenas sente, por isso, compaixão pela jovem cativa, como já anteriormente sentira.

A indulgência aqui manifestada parece, à primeira vista, entrar em contradição com a resolução dada a conhecer ao Coro no começo do Episódio III. Ter-se-á operado uma mudança na disposição e no ânimo de Dejanira enquanto esta permanece no palácio, só, no tempo correspondente ao Estásimo II?

Essa é, por exemplo, a opinião de T. B. L. Webster³. Assim, ambos os discursos seriam sinceros e seria o elemento solidão, no interior do palácio, que, levado ao auge, provocaria essa mudança de comportamento. Já Kirkwood⁴ se inclina para uma diferenciação de atitudes unificadas por um elemento interno, estrutural e justificador da heroína: a sua insegurança típica.

Reinhardt, por sua vez, opõe-se à hipótese de uma inconsistência, externa ou internamente justificada, na conduta da heroína; isto é, a disposição de tentar recuperar Hércules seria anterior ao Episódio III e quase simultânea da audição da verdade não havendo, assim, um tempo intermédio de lassidão compreensiva e resignada. Esse carácter enganador do discurso teria, tal como o de Ajax, o valor simbólico de aceitação de uma lei universal de relação aparência-verdade e adesão a ela nessa dissimulação de que as palavras aparecem revestidas⁵.

Têm as observações de Reinhardt a virtude de chamar a atenção para dois importantes factores: o reconhecimento sincero, por parte

¹ Vide KIRKWOOD, *op. cit.*, pp. 113-114.

² Vide o nosso trabalho já citado, pp. 381-388.

³ *Op. cit.*, pp. 97-98.

⁴ *Op. cit.*, p. 114.

⁵ *Op. cit.*, p. 7.

de Dejanira, das leis universais da força de Eros (embora esse reconhecimento seja ainda parcial; só atingirá a sua fase plena antes do suicídio) e a coesão da figura no que respeita à sua relação com Hércules.

De facto, a hipótese posta por Kirkwood, de uma justificação interna, caracterial, da «inconsistência» da figura, arrastaria, em meu entender, uma outra inconsistência e desta feita muito mais profunda — afectaria o traço dominante e constante da figura no decorrer de toda a peça: a sua total e exclusiva dependência de Hércules. Um súbito rasgo de resignada compreensão ou segura crença de um retorno de Hércules a si depois de ouvir a verdade da boca do Mensageiro e de reconhecer o poder universal de Eros não parece, de modo algum, reacção compreensível ou mesmo verosímil para os traços que desde o Prólogo vão sendo definidos na personagem em causa. Por outro lado constataremos que várias alusões feitas por Dejanira nos versos 436-469, embora sob um aspecto pouco claro, vão constituir o objecto da primeira parte do discurso do Episódio III (vv. 531-550), deitando luz sobre uma ambiguidade agora nítida no primeiro discurso. Um outro aspecto esclarecedor e que deve ser tido em conta é a diferença de situações — e por conseguinte de finalidade — dos dois discursos, cuja estrutura é já significativa.

Vemos, assim, que as palavras de Dejanira nos versos 436-469 têm uma finalidade bem nítida — a obtenção da parte de Licas de um relato verídico, que comprove as palavras do Mensageiro ou, pelo menos, a confirmação de que mentiu. A um pedido inicial de uma revelação correcta dos factos, procura Dejanira acrescentar argumentos que persuadam Licas a fazê-lo: a sua indulgência para com Hércules, para com a cativa e também para com Licas; a censura ao engano que Licas teceu, reprovável em si, além de ineficaz; a admoestação para o caso de se negar a contar a verdade e, finalmente, nova exortação.

Por outro lado, a presença de Íole no palco condiciona o modo de expressão de Dejanira que não escolheria, certamente, o momento para revelar perante a jovem e a um mensageiro que não é, de modo algum, apresentado como confidente, quer os seus projectos quer o turbilhão de sentimentos que interiormente a possuem¹. Serão,

¹ É justo mencionar aqui a sugestiva e pertinente observação de GELLIE, *op. cit.*, p. 62, de que o isolamento de Dejanira acabava há pouco de ser realçado, na querela entre os dois servos; tudo se lhe revela, a partir de então, insegurança,

certamente, as mulheres que a rodeiam e que acompanham os seus momentos de angústia e de sobressalto as confidentes e as conselheiras mais indicadas.

No entanto, vêm as palavras de Dejanira naturalmente assinaladas pela marca que os recentes acontecimentos deixaram em si. Assim, aos motivos externos que condicionam a estrutura e forma do discurso vem aderir uma ambiguidade irónica que lhe confere uma dupla dimensão e um duplo sentido — um externo, social e funcional e um outro, mais profundo, essencialmente monologado e em acordo com a sua solidão, desabafo de Dejanira consigo mesma. Tal parece ser o reconhecimento de Eros como força universal a que, por conseguinte, se renderão os outros, mas a que Dejanira também se rende. Assim, à compreensão explícita dos efeitos de Eros em Hércules ou Íole corresponde a afirmação e reconhecimento implícitos dessa força em si invencível também.

A distância entre a racionalidade aparente do discurso (captada pelas personagens em cena) e a luta e sofrimento interior (adivinhado e apenas posteriormente expresso) representa a ironia amarga de quem se divide no ser que ama, e como tal aspira a ser único, e no que se não vê amado, e como tal se reconhece impulsionado e sujeito a uma lei funesta, uma *νόσος*, no ser que sente e no ser que aprende.

Ao abandono de Hércules, reconhecido como real e com antecedentes (vv. 459-460), acrescenta-se agora o sentimento de traição pelo ser amado. A alusão à beleza de Íole, se revela a compaixão sincera de Dejanira pela jovem, tem já antecedentes sabiamente estabelecidos no Prólogo para nos sugerir que um dos factores que a suscita é a própria experiência da juventude de Dejanira (vv. 24-25)¹. Assim se estabelece uma fronteira habilmente indefinida entre a compaixão pela jovem e a compaixão por si própria. Por outro lado, estabelecendo Dejanira um paralelo entre a beleza *actual* da jovem e a sua própria num *tempo passado* de juventude, está aberto o caminho para um terceiro elemento de comparação, se é que se não encontra já presente no seu espírito: o dos vestígios de envelhecimento que a mar-

pois não só a atenção de Hércules lhe é vedada, como nas próprias notícias que lhe chegam a verdade é falseada.

¹ Conforme nota EASTERLING, *op. cit.*, p. 63.

cam, de uma frescura que se esvai, o que será expresso nas suas confidências posteriores ao Coro:

...τὸ δ' αὖ ξυνοικεῖν τῆιδ' ὁμοῦ τίς ἄν γονή
 δύναιτο, κοινωνοῦσα τῶν αὐτῶν γάμων·
 ὄρω γὰρ ἤβην τὴν μὲν ἔρπονσαν πρόσω,
 τὴν δὲ φθίνουσαν ὧν ἀφαρπάζειν φιλεῖ
 ὀφθαλμὸς ἄνθος, τῶν δ' ὑπεκτρέπει πόδα. (545-549)¹

O filtro, no seu poder sobre-humano, ocorre assim como o único meio ao alcance de Dejanira para ultrapassar uma experiência segura de fracasso; a ausência do palco deve, assim, corresponder a um amadurecimento desse plano e ao começo da sua execução que participa às mulheres que a rodeiam, aproveitando o facto de outras personagens não estarem presentes².

Assim, quer o modo como o discurso se encontra estruturado no sentido de persuadir Licas a narrar a verdade dos factos, quer o recurso ao filtro mágico representam uma inusitada dinâmica e reacção da parte de Dejanira, sem antecedentes na peça (mantendo, embora, traços que lhe são característicos), a iniciativa e habilidade de uma mulher estruturalmente insegura e indefesa, a decisão e actividade de uma mulher habitualmente indecisa e passiva no momento em que é levada a responder a uma situação de ausência e ameaça de privação do outro, em cujo encontro e comunhão vê a sua plenitude. Isto é, a ausência e carência desse outro actuam como o estímulo para tentar o encontro com ele, tal como a referenciação (mas não identidade nem participação actual) ao Belo e ao Bem em Platão determinam integralmente o Homem na sua procura. E no *Banquete* nos aparecem, precisamente, correlacionados, na génese de Eros, *penia* — indigência ou carência — e *poros* — engenho.

¹ «Mas, por seu turno, poderia uma mulher viver com ela sob o mesmo tecto, compartilhar com ela o mesmo esposo? E eu vejo a beleza de uma que vai desabrochando e a de outra que se vai esvaindo; daquela, os olhos se comprazem em lhe colher a flor, desta se hão-de afastar.»

² Tal como nota M.O. PULQUÉRIO, *Problemática da Tragédia Sofocliana*, Coimbra, 1968, p. 61, «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».

Comenta Victor Ehrenberg deste modo a acção da heroína:

«She acted, but not in defence of sacred and eternal laws (for instance, the sanctity of marriage), but for her own private happiness, for her undisturbed position as Heracles' wife»¹.

Com efeito, não é *em defesa de* princípios eternos que desenvolve a sua acção — nem Dejanira é Antígona — o que não quer, forçosamente, dizer que os ignore; é, antes, *movida por* princípios eternos, por uma lei universal, como ela própria reconhece, imposta aos próprios deuses: a de Eros. Que exprime, afinal, a manifestação particular do Eros senão a procura da *εὐδαιμονία*, pelos deuses alcançada — os *eudaimones* ou *makarioi* — e pelos homens perseguida? Não vejo, por conseguinte, que a busca da felicidade que Ehrenberg aponta a Dejanira se oponha, necessariamente, a princípios universais, desprezados; é antes expressão da existência desses mesmos princípios, actuantes e reconhecidos como tais pelo próprio Coro ao entoar o Estásimo II.

O reconhecimento da universalidade e força invencível do Eros é a primeira etapa da aprendizagem de Dejanira. A segunda será a do gérmen de destruição que Eros traz em si, isto é, a marca de finitude que revela, pelo sofrimento, no Homem; como impulso vital que mobiliza as suas forças e determina a sua existência evidência, também, o limite de umas e de outra.

Se a força de Eros a leva a procurar um meio de conquistar Hércules, ocasiona-lhe, também, a cegueira na utilização desse meio — quer da sua verdadeira natureza mortífera, quer das consequências de, obedecendo à lei natural de Eros, a infringir ao mesmo tempo, procurando forçar, pelo sobre-humano, o acontecer erótico. Cegueira e auto-destruição na destruição do outro em quem procura a realização são, assim, duas manifestações de uma finitude que, na busca de plenitude, se reconhece na queda.

O suicídio representa, assim, o reconhecimento e a resposta possível a essa revelação e por esse motivo silêncio e isolamento são-lhe associados como correlatos ou como expressão do finito, de incomunicação, do limitado, em suma, da negatividade, da morte². O floco de lã

¹ *Op. cit.*, p. 151.

² Vide KIRKWOOD, *op. cit.*, p. 115: «When Hyllus returns to tell of Heracles' suffering and to call down the vengeance of heaven upon his mother (808-809), Deianeira leaves without a word of self-defence, in spite of the chorus's efforts to induce

que, embebido no filtro de Nessos, se auto-transforma em fogo e se consome aparece como uma prefiguração da própria heroína.

A procura de Héracles por parte de Dejanira representa, assim, para aquele, a sua própria destruição e a destruição de Dejanira, como vimos. Com efeito, a parte final da peça exhibe-nos um Héracles bastante longe da apoteose; não é o herói prestes a ser divinizado mas o homem, o guerreiro, outrora vencedor e indómito, agora vencido, à beira da sua própria morte¹. É o orgulhoso filho de Zeus que agora reconhece uma outra sua dimensão, humana e finita, subordinada a leis irrevogáveis que assim esclarecem a impossibilidade de uma verdadeira alternativa no oráculo.

Com a aceitação silenciosa da morte de Dejanira contrasta a revolta violenta de Héracles perante a perspectiva da sua própria morte², debatendo-se com todo o vigor que lhe resta e invocando, nesse momento, os seus feitos passados como afirmação de si perante a iminência de

her to speak on her own behalf. Deianeira has no interest in defending herself, for self means nothing to her; Heracles, and the perfectness of her devotion to him means all, and having failed in this devotion even though unwittingly, she is finished with everything».

¹ O facto de o mito contemplar a apoteose do herói divinizado, e de tal destino fazer parte da tradição mítica — e ser, por conseguinte, conhecido pelo espectador ateniense — não vem trazer à peça um outro significado para além do que ela encerra no desfecho de Héracles. Se nada nos refere Sófocles quanto à apoteose do filho de Zeus — pelo contrário, é o equívoco na interpretação de uma alternativa apenas aparentemente oferecida pelo oráculo que aparece sublinhado —, não nos é lícito passar para além da selecção feita pelo dramaturgo do material mitológico tradicional para interpretar e compreender a sua obra. Por esse motivo me parece mais defensável a tese de Karl GALINSKY, *op. cit.*, p. 51, do que a posição inversa, defendida pouco antes por Hugh LLOYD-JONES, *The Justice of Zeus*, University of California Press, 1971, p. 127:

«Finally, in making Herakles tell of the preparations for his burial on Mount Oeta, Sophocles changed the myth again. He knew that the audience — which has been followed in this by many modern scholars — would be prone to associate Mount Oeta with Herakles'apotheosis. But not only does Sophocles, unlike Pindar, make no mention of it, but he also does his best to counteract any such implications. According to the legend, Herakles did not die but rose from the flames to the gods. By contrast, Sophocles, by putting the words in Herakles'own mouth, insists on the finality of the man's death. Herakles realizes that this is the meaning of the oracles he received from Zeus'oak at Dodone (1169-73...)»

² Vide REINHARDT, *op. cit.*, p. 85. GELLIE, *op. cit.*, p. 68, notando esse contraste, valoriza a expressão silenciosa do sofrimento da heroína.

um fim. É a alusão ao filtro de Nessos que revela ao herói de modo inequívoco simultaneamente a sua morte como cumprimento de um princípio estabelecido e a sua cegueira ao julgar ser possível a ele fugir, supondo uma alternativa falsa na interpretação do oráculo¹. O oráculo é, precisamente, símbolo desse princípio actuante na peça. O meio por que se processa a verificação da verdade é a própria trama da acção, e Dejanira colabora involuntariamente com ele. No entanto, o germen da própria fatalidade foi quer longínqua quer mais proximamente accionado por Hércules.

O oráculo que revela a Hilo, na sua agonia, e de que até àquele momento apenas ele era conhecedor, estabelece uma ligação entre a sua morte actual e a morte do Centauro Nessos:

ἔμοι γὰρ ἦν πρόφαντον ἐκ πατρὸς πάλαι,
πρὸς τῶν πνεόντων μηδενὸς θανεῖν ποτε,
ἀλλ' ὅστις Ἴδου φθίμενος οἰκήτωρ πέλοι (1159-1161)²

Como essa morte se processou, já o sabíamos pela boca de Dejanira: foi o resultado da luta entre dois seres possuídos pela paixão, procurando um não perder o objecto dela, e procurando o outro alcançá-lo. Se um deles pereceu deixou, no entanto, latente uma vingança condicionada. A condição seria a volubilidade da paixão do filho de Alcmena quando aliada à fidelidade e constância da paixão Dejanira; podemos inferi-lo pelo modo como o filtro foi transmitido à jovem:

ἔσται φρενός σοι τοῦτο κηλητήριον
τῆς Ἡρακλείας, ὥστε μήτιν εἰσιδὼν
στέρξει γυναῖκα κεῖνος ἀντὶ σοῦ πλέον. (575-577)³

¹ REINHARDT, *op. cit.*, p. 95, atribui ao nome de Nessos, pronunciado por Hilo, o papel de um *omen* que dá passagem da fúria ao recolhimento. Essa técnica é, aliás, característica de outras peças do mesmo autor, como nota SCHWINGE, *op. cit.*, p. 107. Recordemos, nomeadamente, o efeito que em *Rei Édipo* provoca a expressão, ἐν τριπλαῖς ἀμαξίτοις, proferida por Jocasta (v. 716), tendo o condão de alertar Édipo para a sua possível implicação na morte de Laio.

² «A mim me foi outrora por meu pai revelado que não morreria às mãos de um vivo, mas por acção de um morto, que habitasse já o Hades.»

³ «Servir-te-á de sortilégio para o coração de Hércules, de tal modo que ele não poderá, ao ver uma mulher, preferi-la, deixando-te.»

Quanto à probabilidade de a condição se cumprir, notemos a ironia amarga e trágica das palavras de Dejanira dirigidas a Licas:

οὐ γὰρ γυναικὶ τοὺς λόγους, ἐρεῖς κακῆι,
οὐδ' ἦτις οὐ κάτοιδε, τὰνθρώπων, ὅτι
χαίρειν πέφυκεν' οὐχὶ τοῖς αὐτοῖς αἰεί. (438-440)¹

É, assim, a paixão de Hércules por Íole que desencadeia essa vingança latente, por intermédio de Dejanira, implicando, como já vimos, também a destruição desta. Contrasta, assim, por um lado, a anterior salvação de Dejanira operada por um Hércules amante com a actual destruição de Dejanira ocasionada por um Hércules amante de outrem, e concorrem, por outro lado, a destruição presente de Hércules enquanto amado por Dejanira com a sua condição anterior de amante, pela qual realizou a destruição dos acima referidos seres míticos. Isto é, também o eros é em Hércules impulso vital que o leva à procura de um ser amado, marcando essa procura pelo esforço e pela luta onde se revelam as suas capacidades mobilizadas: o guerreiro, o soldado cujos traços dominantes são a coragem, a força e impulsividade, manifesta-os num passado mais remoto lutando duas vezes com o próprio sobre-humano para chegar à posse de Dejanira e mais proxima-mente recorre à guerra e devastação da terra de Íole com o fim de a possuir.

O contraponto dessas qualidades manifestadas, a *hamartia* que lhe confere dimensões humanas e que as associa à própria manifestação em acto da finitude são o orgulho, fruto da sobrevalorização das suas qualidades e da sua condição de filho de Zeus que o leva a crer-se invencível e susceptível de ser votado à própria imortalidade, isto é, excluído das leis que regem os mortais, e visível na parte final da peça, onde se exprime de um modo que quase toca o narcisismo, e a violência que manifesta na maneira como tenta apossar-se de Íole ou como dá a morte a Licas, e, em planos temporais anteriores, mas concorrentes, na brutalidade das lutas onde a sua força é manifesta e donde deriva, como vimos, o filtro, causa da sua morte e do próprio exílio, ocasionado pela morte de Ífito (vv. 38-40 e 269-273).

¹ «É uma mulher complacente que as tuas palavras encontram, e que bem sabe ser natural nos homens o não se comprazerem sempre com as mesmas coisas.»

A alusão de Hilo à origem do filtro permite a Hércules a evocação do oráculo que predizia a sua morte, reconhecendo na sua actual agonia o seu cumprimento. A profunda transformação que a partir daí se opera no seu comportamento manifesta que tal reconhecimento é a própria aceitação de princípios universais actuantes e da subordinação do Homem a eles ¹, ou seja, da sua própria condição humana e da sua experiência específica dessa condição, na dimensão de finitude — a sua *moira*.

As disposições subsequentes em relação ao seu fim representam o reconhecimento activo da sua condição e aceitação dela. Hércules assume a sua própria *moira* ao reconhecê-la, escolhendo o fogo purificador do sacrifício como meio de terminar a sua existência no altar de Zeus, auto-imolando-se à própria perenidade de princípios.

✽

Analisadas, assim, as duas personagens principais da peça, constatamos que os seus destinos aparecem associados quer na cadeia de causalidade que a ambos leva à destruição, quer num plano mais lato onde se insere a presciência divina e a lei universal de Eros. Essa inter-união de destinos permite e conserva, no entanto, cada personagem no seu isolamento próprio: se as palavras de Dejanira tomam cada vez mais o carácter de um monólogo involuntário e opressivo, à medida que a heroína se esforça por recuperar o outro e tentar um tempo de encontro, as palavras e a existência de Hércules são o monólogo daquele que sente a sua existência como excepção às leis que regem os mortais e se coloca, a si próprio, no plano de semi-deus, ao mesmo tempo que toma como guia a paixão e a sua força lendária ². O tempo de relação entre ambos não é o da *koinonia* mas o do desencontro, separados por um hiato intransponível que é simultaneamente princípio e fim das suas existências; a sua aliança não é de plenitude mas de fracasso amoroso e é justamente esse fracasso que a ruína e a própria queda implicam.

¹ Vide SCHWINGE, *op. cit.*, p. 110.

² «L'attitude fondamentale des deux personnages principaux...» — como muito bem nota REINHARDT, *op. cit.*, p. 65 — «...reste un monologue sans cesse saturé par le destin, et cela même lorsqu'ils s'entretiennent avec un tiers».

Há, por conseguinte, um móbil de acção que a ambos é comum e que, não obstante a disparidade de sentidos em que faz mover as personagens, as envolve e determina: o seu eros, estruturalmente idêntico e diversamente manifestado, consoante a estrutura própria de cada personagem, como vimos, que se exprimirá numa linguagem erótica própria. O plano de fundo desse eros vivido na experiência do seu fracasso é um tempo anterior de encontro — dado que só do que se conheceu se sente a ausência — de que Hilo é testemunho. Curiosamente, é ele quem sobrevive à destruição, aliado, no entanto, pelo vínculo da promessa a Hércules, a Íole, causa próxima da ruína, testemunho de um tempo vazio. Assim se sobrepõem e permanecem unidos os dois tempos contrapostos do eros, o tempo de plenitude, encerrando já o germen da finitude como finito é tudo o que no Homem é experiência, e o tempo vazio, sinal de uma experiência originária ou de uma vocação à plenitude nunca perfeitamente conseguida.

Mas, sendo sem dúvida a experiência erótica do tempo da peça, no sentido restrito de tempo de decurso da acção, a do vazio, ausência de comunicação e encontro, desdobram-se as personagens, como já observámos, nas dimensões de:

amado, *eroumenos*, causa da destruição alheia — é o caso de Dejanira, causa da destruição mediata de Aqueloo, do Centauro Nessos e da destruição mediata de Hércules;

amante, *erastes*, originando a destruição própria: novamente o caso de Aqueloo e Nessos, o de Dejanira enquanto amante de Hércules, e o de Hércules, enquanto amante de Dejanira, deflagrando a ruína pela causa próxima de amante de Íole.

Daqui resulta que, coincidindo apenas nas personagens principais a dimensão de amado e de amante, simultaneamente mas em direcções diversas, não se harmonizando mas antes entrando ambas em tensão, sejam ambas as figuras, e ao mesmo tempo, instrumento de destruição inconsciente e alvo de destruição que os atinge quer sob a forma de circunstância situacional, quer sob a forma de auto-destruição, à partida involuntária e no último momento assumida.

Este último aspecto de confluência e condensação dos dois elementos de destruição própria ilustra e revela um dos pontos essenciais da situação trágica, já por nós referido¹. É que, mobilizadas as

¹ Vide «Algumas Considerações sobre o Homem Trágico», *passim*.

personagens em toda a sua dimensão por uma situação cujo apelo as toca — a da existência do outro, diversamente apresentado e situado, e por que se sentem atraídas, o «desejo de» *epithymia* ou *pothos* — elas respondem a essa situação pela acção, tentando a realização do encontro com um outro (que eventualmente lhes foge: Íole a Hércules e Hércules a Dejanira) desenvolvendo e aplicando todos os meios ao seu alcance, meios relacionados com as suas próprias características e potencialidades desenvolvidas, empenhando-se, assim, totalmente na acção que, fundamentalmente, é resposta a um apelo específico.

Assim se revela o que em Dejanira e Hércules há de mais profundo e mais rico, o seu modo de excelência que lhes confere dimensão heróica mas que, simultaneamente, os caracteriza como heróis trágicos. É que essa excelência revelada em *toda* a sua profundidade revela também os seus limites, isto é, ilumina simultaneamente os limites do humano das personagens, como se profundidade e limitação fossem o anverso e o reverso da grandeza possível da sua humanidade¹. Sendo integralmente mobilizadas, as personagens revelam com toda a clareza desenvolvidas, por seu turno, quer a sua excelência quer o seu contraponto de fraqueza, completando uma a outra. É a finitude desvelada na sua qualidade de *seres* humanos e o modo como, nas suas fraquezas, essa finitude aparece actualizada na sua qualidade de *entes*, ainda humanos, que faz da resposta à situação momento trágico. Então, a *hamartia* essencial do Homem aparece combinando a profundidade em acto, ao tentar atingir aquilo por que se sente referenciada, com a separação do referente pelo hiato intransponível do limitado que, tentando ser ultrapassado, se transforma na própria queda.

A queda é, em *As Traquínias*, o correlato de uma experiência de fracasso do eros e Eros como lei universal se manifesta assim na experiência trágica sofocliana em Hércules e Dejanira como condensação e símbolo da própria condição humana. A tensão trágica entre grandeza e limitação equacionada na resposta integral do herói a uma situação que iluminando a primeira revela na queda a segunda, mostrando a *hamartia* como constante do Homem no seu acontecer, é simbolizada na tensão *poros* — *penia*, para utilizar a linguagem platónica.

¹ Entre outros, nota KIRKWOOD, *op. cit.*, p. 175, que «without their kind of *hamartia* they would not have their kind of heroism»; em termos muito semelhantes se exprime também Rodríguez ADRADOS, no seu pequeno ensaio *El Héroe Trágico y el Filósofo Platónico*, Madrid, Taurus, 1962, pp. 14-15.

Penia será a própria referenciação a outrem, como sinal quer de incompletude própria, quer da necessidade de plenitude e comunicação (e só comunica o que é simultaneamente diverso e idêntico e busca outrem como possibilidade ou via de acesso à plenitude no encontro). *Poros* é o modo como o herói busca superar essa carência de outrem pela acção em que revela e em que empenha todas as suas capacidades, todo o seu ser, incluindo aquela parte que permitirá que a *penia* subsista e prevaleça, já que ela é expressão da finitude. Assim, ela aparece actualizada em cada uma das personagens particulares de forma particular, específica e própria, transcendendo, no entanto, a sua forma particular para se tornar característica comum das personagens possuídas pelo eros, sendo princípio e fim da acção, motivando-a primordialmente, iluminando a grandeza do herói e desenvolvendo o gérmen que, mostrando-o como ser votado à *hamartia*, o leva à ruína. No entanto, na ruína se conhece Dejanira e Hércules também, na ruína conhecem os seus limites e o sentido da sua existência, destacado no fundo do absoluto dos oráculos, e se muito das suas dimensões heróicas foi já revelado em acto, o máximo delas, porque já para além do inesperado da catástrofe, é conhecido na queda¹ — ao aderirem à expressão final da sua limitação, cada um a seu modo, ultrapassam-na como que purificados e engrandecidos. Esse clima de purificação e engrandecimento na queda é, aliás, comum ao desfecho de várias das peças de Sófocles², nomeadamente *Rei Édipo*.

Assim, se o Homem não é, pela experiência trágica em geral e pela do eros como símbolo da sua própria condição, apresentado como princípio e fim de si mesmo, como perfeito na sua grandeza e auto-suficiente no seu existir (a necessidade e o desejo do outro provam-no), isto é, como *entelecheia* em movimento circular de auto-aperfeiçoamento, e a solidão lhe é pesada, é apresentado como *dynamis*, que a força geradora do seu eros testemunha, com os riscos e as compensações

¹ Refiro aqui a observação de Hans DILLER, «Göttliches und Menschliches Wissen bei Sophocles», *Gottheit und Mensch in der Tragödie des Sophokles*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963, p. 11, de que existe uma forma de aprendizagem comum às personagens principais de *As Traquírias* e de Édipo em *Rei Édipo*, isto é, um conhecimento gradualmente adquirido e dentro da própria tragédia, enquanto em peças como *Ájax* e *Antígona* a personagem principal conhece o absoluto da lei divina e o processo de aprendizagem apenas se faz nas personagens secundárias.

² Vide Kurt VON FRITZ, *Antike und Moderne Tragödie*, Berlin, 1962, p. 18.

da sua própria natureza, como *mania* criadora cujas obras, as obras do eros, vêm marcadas por essa tensão de plenitude e vácuo¹ que sempre coexistem, embora um ou outro dos elementos se possam fortuitamente evidenciar — e iludir, por vezes, o Homem — dando lugar às «correntes alternadas de dor e de prazer»², contendo no entanto, este último o gérmen do primeiro e não sendo nem um nem outro absolutos no acontecer do Homem. Essa tensão continua simbolicamente, para lá da queda de Dejanira ou de Hércules, no «testamento» do filho de Alcmena — a aliança Hilo-Íole.

A caracterização de Eros como *mania*, não é, de modo algum, da criação do dramaturgo senão no sentido trágico que a ambos dá. Já Íbico o vê como loucura³ e como loucura o vê também Anacreonte⁴. Tal perspectiva tem, pois, existência anterior na tradição, que toda a lírica nos patenteia, cantando ora uma força inebriante mas doce como único prazer na fugacidade dos dias, ora a aspereza de uma força incontrollável com quem a luta é vã, já que sempre vence, enlouquecendo, como uma guerra fatalmente perdida. Arquíloco, conforme nota Bowra⁵, e Page⁶ exaustivamente demonstra, emprega como inovação na sua poesia erótica uma linguagem com influência homérica, transpondo precisamente terminologia de guerra e da descrição de combates para a sua expressão poética de Eros.

Do mesmo modo, a cantora consagrada de Eros, Safo, nos testemunha, na sua obra conhecida, a tensa articulação entre o tempo de negatividade e tempo de positividade ou tempo vazio e tempo de plenitude da sua experiência erótica, entre o ciúme da sua natureza em consumpção⁷ e o êxtase da sua natureza transfigurada⁸. De qual-

¹ Vide Hartmut BUCHNER, *Eros und Sein. Erörterungen zu Platons Symposion*, Bonn, H. Bouvier, 1965, p. 108.

² PÍNDARO, *Ol.* II, 33-34.

³ Sobretudo frg. 6 Diehl.

⁴ Frgs. 3, 34, 79 e também 17 e 45 Diehl.

⁵ *Greek Lyric Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1961, pp. 188-189.

⁶ Denys PAGE, «Archilochus and the Oral Tradition», *Entretiens sur l'Antiquité Classique*, Genève, Vandoeuvres, 10, 1963, 138-141, ao analisar três fragmentos eróticos de Arquíloco (frg. 112, 118 e 104 Diehl) mostra, comparando com passos dos Poemas Homéricos — e até de Hesíodo, *op. cit.*, p. 139, — o forte substrato tradicional formular, sobretudo da tradição épica oral.

⁷ Frg. 2 Diehl.

⁸ Frg. 2 Lobel-Page e 48 Diehl.

quer modo é visto, e Anacreonte assim o apresenta,¹ como uma força incontrollável — uma *mania* que tem tanto de *nosos* como de inspiração — de que, no entanto, o poeta raramente se precavê e antes com ela brinca, vendo-se depois infalivelmente arrastado.

Ora, quase todos os elementos referidos estão patentes em Sófocles. Criação sua é o aproveitamento que deles faz, aprofundado o eros humano no seu acontecer e comunicando-o como símbolo de um eros estrutural que, experienciando a finitude, revela o Homem, na sua dimensão trágica, como ser votado à *hamartia*, cuja queda é proporcional não à sua culpa mas à sua magnitude².

Também em Platão nos virá posteriormente a aparecer Eros e finitude ligados por uma relação diferente, no entanto, da relação trágica, embora com elementos constitucionais idênticos.

Na tragédia sofocliana, nomeadamente em *As Traquinias*, Eros é, como dissemos, símbolo da própria condição humana experienciada. Ora, toda a experiência de algo pressupõe a *situação* na história do sujeito que experimenta; assim, a experiência trágica do Eros corresponde à experiência da própria condição humana ou seja, do Homem como Homem numa situação limite do seu acontecer historicamente situado³, onde a constante *hamartia* se manifesta, encarnada na história, sempre sob aspectos diferentes, e revelando, no modo como em *As Traquinias* encarna, o Homem como ser erótico na acepção já acima referida.

O Eros platónico, por seu turno, apresenta-se não como um símbolo mas como uma das manifestações possíveis do Eros englobante, «a parte que veicula a todo», como o define Diotima. Manifestando o desejo de imortalidade⁴ abandona, embora pressupondo, a experiência de finitude⁵ que o Homem pretende ultrapassar, ascendendo

¹ Vide supra nota 4 da p. 155, e frgs. 2, 4 e 28 Diehl. Neste último (4-5) surge já o tema de Eros como «senhor dos deuses e dominador dos mortais», tal como Dejanira o reconhece (443-444).

² Vide supra nota 1 da p. 153.

³ Sobre a relação entre experiência, situação e história, vide MAX MÜLLER, *Expérience et Histoire*, Publications Universitaires de Louvain, 1959, especialmente pp. 7-23.

⁴ Vide Léon ROBIN, *La Théorie Platonicienne de l'Amour*, Paris, PUF, 21964, p. 120.

⁵ Jean-Claude FRAISSE, *Philia, La Notion d'Amitié dans la Philosophie Antique*, Paris, 1974, pp. 162-163, mostra como nos conceitos de *philosophia*, *eros* e *philia* subsiste a pressuposição da imperfeição humana.

à participação no absoluto. É, no entanto, mais do que o próprio desejo de imortalidade que move o Homem — a imortalidade é apenas uma das expressões do absoluto a que o Homem aspira: o da perenidade num tempo futuro, o desejo de não vir a perder a vida, tal como o desejo de riqueza, para o que é rico, exprime não um tempo presente em que a possui, mas um tempo futuro em que a poderá perder. Simultaneamente, aspira o Homem também a uma participação imediata no supremo Bem a que o mundo das Ideias dá acesso, no absoluto das coisas. Podemos, assim, dizer que o seu Eros englobante denuncia o horizonte ontológico a que o Homem se referencia¹ e, em simultâneo, o desejo de um tempo pleno de coincidência ontológica com ele que se exprime por um desejo imediato, presente e dinâmico, pujante de um passado originário progressivamente lembrado e de um futuro que mais não é que o próprio itinerário da anamnese².

A condição necessária para que o conhecimento-participação no todo seja possível em Platão é a transição voluntária e esforçada do Homem do seu eros como atracção por um outro, individuado, para um outro tipo de atracção para o que no outro é conceito, ideia, qualidade encarnada, mediante um esforço intelectualizante, tendente à abstracção, e daí para o próprio mundo das Ideias.

Assim, a dinâmica do Eros platónico exerce-se a dois níveis:

— como dinâmica interna do Homem, harmonizando as suas partes com o seu todo, sendo possível a remissão da experiência sen-

¹ Vide Hartmut BUCHNER, *op. cit.*, pp. 105-106.

² Numa interessante interpretação, embora nalguns pontos controversa, de eros como reconhecimento diz L. A. KOSMAN, «Platonic Love», *Facets of Plato's Philosophy*, Assen, Van Gorcum, 1976, p. 65: «Love is the power by which, recognizing the beauty in another, we bring forth that beauty by eliciting it, calling it forth. We thus call forth the other's true *virtue*, for virtue is, as we know, ontologically like goodness and beauty; it is the mode of *being itself well*. So cosmically love is that principle which draws the world toward *itself*, not just, as Erixymachus claimed, toward something else, but toward its own good and beautiful being».

Para o referido autor, no mito do amor que ocupa o discurso de Aristófanes no *Banquete* estaria precisamente enunciada a dimensão *arqueológica* de eros, transcendida, no entanto, no discurso de Sócrates, para se integrar na teologia do poder erótico: «It is here that Aristophanes' myth is transcended in a typically Platonic fashion, the archaeology of love taken up in its teleology», *op. cit.*, p. 65.

Vide também Miguel BAPTISTA PEREIRA, «Originalidade e Novidade em Filosofia», *Biblos* 53, 1977, 43-44.

sorial para a operação do intelecto e, inversamente, comandando a ideia a própria praxis humana ¹;

— dinâmica motora do Homem à integração num todo transcendente, num absoluto ² a que simultaneamente se sente chamado a participar (e que por conseguinte conhece) e de que se sente privado. É essa a significação de um Eros apresentado como *daimon* intermediário, afinal, das partes com o todo, mas também do todo com as partes. Quanto maior é o poder desta dinâmica, congénito ou voluntário, maior é, também, a própria harmonização interna do Homem, determinado pelo «por amor de» que o leva à criação. Por isso, *kakós* é aquele que, não sendo determinado pelo «por amor de», é desarmónico em si ³.

A criação, *poiesis* é, assim, o testemunho do acicate de Eros, na fecundidade resultante de um tempo pleno — o da inspiração — que cada um viveu a seu modo (já que cada alma seguiu, no próprio mundo das Ideias, o cortejo de um deus específico), e na procura anamnésica dessa plenitude, significando, assim, também as obras do Eros como projecto do Homem o esforço de realização desse projecto ascendente. As obras do Eros estão, por conseguinte marcadas por uma dupla relação Homem-Ideia que é, afinal, a própria relação do Eros intermediário ⁴: do Homem com a Ideia, o Todo, o Bem, enquanto o Homem se esforça por, em acto de criação, se realizar como projecto, mas também da Ideia, do Todo, do Bem com o Homem, enquanto a inspiração é condição necessária para o acto de criar, isto é, enquanto o absoluto se revela e comunica ao Homem pela sua vocação de demiurgo. A habilidade sem inspiração não basta, segundo Platão no *Fedro*, para fazer

¹ G.M.A. GRUBE, *Plato's Thought*, London, Methuen, ³1970, pp. 102-103.

² Vide Jean-Claude FRAISSE, *op. cit.*, pp. 165-167. E assim, na vocação à integração nesse absoluto, *eros* une «o todo consigo mesmo» (vide Platão, *Banquete*, 202 e).

³ Vide Jean-Claude FRAISSE, *op. cit.*, p. 134.

⁴ Hartmut BUCHNER, *op. cit.*, pp. 108-109, revela uma feliz perspectiva de relação (quase identidade) entre *Eros* e *Poiesis*. Quanto a esta, mais não é que a realização da *Eudaimonia*: «Dieses Hervorbringen der Eudaimonia und d. h. des Seins des Menschen durch den Eros ist in sich das sich-ins-Werk-setzen des Menschen als eines Seienden» (*op. cit.* p. 108). Assim, cada *poiesis* particular, reconhecido o horizonte ontológico de Eros, situa-se entre a *ideia* e o *projecto*, isto é, é *Eros* em acto, *eudaimonia* incompleta, mas específica de cada ente, que condensa, quanto pode, o todo na contingência.

de um homem um poeta¹. Como nota Hartmut Buchner², todo o eros se revela, assim, poético e toda a *poiesis* erótica, convidando um à criação que, por seu turno, o não esgota, já que este sempre como *dynamis* permanece, prometendo e exigindo sempre a fecundidade da criação³, colocando o Homem entre a *mania* demiúrgica e a *mania* filosófica de que o *Fedro* nos fala. A *poiesis*, em acto, reproduzindo em si própria as características de Eros, mostra-se também como referenciada ao mundo das Ideias e do absoluto, aponta também quer para esse itinerário ascendente de que é um marco, quer para a própria meta, que é também origem, da sua própria existência como obra criada e referida a algo.

O absoluto platónico oferece-se, assim, ao Homem histórico e físico como a sua vocação meta-histórica e metafísica de que Eros é, por um lado, expressão enquanto a sua dimensão de *penia* resulta não só do afastamento (*chorismos*), mas também do conhecimento originário do mundo inteligível e, por outro lado, via de acesso enquanto *poros* sempre em busca de mais altas etapas da escalada até ao absoluto referente.

Deste modo, como *chorismos* é sentida a própria situação do Homem no seu mundo, e a superação daquele requer sempre a superação da própria situação humana, o despojar do Homem das suas raízes e do seu estar histórico até ao domínio do meta-histórico intemporal, acentuando-se sempre, nessa relação que Eros exprime, a preponderância ontológica do referente. Quer isso dizer que o mundo sensível espelha uma longínqua e fragmentada imagem do absoluto que o Homem reconhece como tal porque originado desse absoluto, marcado da sua imagem como os demais seres individuados, e que se torna para o Homem, pela carência e conhecimento desse absoluto, o primeiro grau de uma escalada de dialéctica ascendente, pelo esforço conceitualizante do intelecto, cada vez mais perto do Bem e mais apartada do mundo sensível, material e fragmentário em que ele próprio se situa.

Finitude humana como experiência trágica opõe-se, assim, a finitude como noção filosófica em Platão — à primeira corresponderá uma perspectiva do Homem que pode ser equacionada como «grande,

¹ 245 a.

² *Op. cit.*, pp. 107-108.

³ A relação *Eros-poiesis* poderia, assim, ser definida como projecto permanente e progressivamente enriquecido.

mas finito», à segunda «finito, mas grande». A primeira corresponde a apreensão da sua própria natureza vivendo-se e conhecendo-se no acontecer, enfim, a um certo tipo de experiência histórica do Homem; a segunda corresponde a uma situação susceptível de ser vivida como transitória mediante o esforço do intelecto que pode levar o filósofo à contemplação participante e inspiradora de um absoluto meta-histórico, simultaneamente origem e vocação do Homem¹. De facto, nem existe nem é susceptível de existir na linguagem a expressão «situação filosófica», mas falamos, em contrapartida, de «situação trágica», dado que só o trágico é situação porque só o trágico é experiência.

O Eros trágico parte, então, da própria condição humana de quem o experiencia para a ela chegar; brotando de uma necessidade do que é, em si, grande mas limitado, como dissemos, chega sempre ao defrontar inultrapassável de uma limitação anteriormente não conhecida; manifesta da parte do herói trágico uma necessidade, tanto maior quanto maior é a sua estatura humana, de plenitude no encontro com outrem; essa necessidade com forma de *dynamis* num ser essencialmente dinâmico, como é o Homem, leva-o à praxis. E que é, afinal, essa praxis sob a forma de *ananke* erótica senão a actualização de *poros*, tomando em cada homem a forma própria, mas representando, em si, a resposta do Homem à situação num *hic et nunc* abandonando pelo discípulo de Sócrates?

Não tendo, assim, o *poros* trágico um sentido ascensional, mas hipostasiando, pelo contrário, a situação do Homem, as obras do Eros trágico vêm fatalmente marcadas por essa situação e trazem em si o estigma da limitação; em *As Traquínias* elas conduzem mesmo, como já observámos, à experiência do limite humano.

Para Platão não se esgota nas obras do Eros nem a força do Eros intermediário dinâmico constante entre os homens e os deuses, nem o próprio absoluto referente que, fecundando pelo intermediário erótico o próprio Homem, o faz possuir pela inspiração sob a forma de *mania*. É essa *mania* inspiradora que faz do Homem poeta e demiurgo; também o Eros trágico (na sucessão da tradição patente na lírica) assume a forma de *mania* mas como força que cega os mortais e repre-

¹ Por isso o filósofo é o amante perfeito, aparecendo quase semelhante a um *daimon*. À luz da teoria da reminiscência pôde, assim, Léon ROBIN, *op. cit.*, p. 139, falar de «purificação filosófica».

senta quer o poder incontrolável de um Eros conducente à experiência de *hamartia* na queda, quer essa *hamartia* como princípio e fim no agir humano.

Representando o agir humano, o agir do herói trágico, as próprias obras situadas do Eros, elas vêm marcadas da própria limitação que é princípio e fim da aventura trágica de um herói comprometido com o mundo e consigo mesmo.

É, no entanto, notável a semelhança dos elementos constitutivos da estrutura de um eros trágico sofocliano, conforme nos aparece na simbologia profunda de *As Traquínicas*, e em alusões, sobretudo nas partes corais, de outras peças suas, e do eros como no-lo caracteriza Platão; contudo, intuindo ambos essa força fundamental do Homem que representa a ânsia ou a nostalgia de plenitude¹, concebem-na em direcções diversas, como sinal de concepções antropológicas diversas e diversamente comunicadas, de acordo com a natureza das suas próprias obras. Servindo-se, assim, de uma linguagem erótica comum, na semelhança da estrutura de Eros e dos seus factores constitutivos, fazem-na veículo de posições diferentes perante uma mesma realidade: a do Homem em busca de si mesmo, quer experimentando-se em situação até ao seu limite, assumindo-se na queda, quer buscando um seu Ser em plenitude naquilo que não é e para lá da existência.

Mais comunicante é, sem dúvida, a criação trágica, pois oferece ao espectador em toda a sua riqueza um mundo em que, ao apelo das situações, as personagens correspondem assumindo-se mesmo na queda. É a própria situação e o herói empenhado nela que se oferece, comunicante, ao espectador como homem também situado. A solidariedade que envolve espectador e herói é o laço estabelecido pelo reconhecimento de uma condição comum, para lá da diversidade de linguagens correspondente à diversidade de situações. Ao espectador como homem situado o drama trágico revela-lhe, simultaneamente,

¹ Respectivamente na tragédia e na filosofia, já que na primeira é vocação do inatingível, revelada na resposta do herói à situação que é ao mesmo tempo projecto e aventura, e na segunda, como nostalgia, caminho de reconhecimento — e novamente refiro o citado artigo de KOSMAN, p. 62: «Philosophie, as the discipline which trains us in seeing things as they are, is thus at the same time the discipline which trains us to know what to love in ourselves, i.e. teaches us what we really *want* by teaching us what we really *are*», levando assim Eros na sua melhor expressão, a *philosophia*, o filósofo-originado à plenitude de uma origem que o determina e se torna, assim, origem-finalidade.

o sentido do seu próprio *drama* e a condição comum de todos os homens enquanto dramáticos, enquanto seres que agem ou *actores*, *lato sensu*, enquanto Platão convida o Homem a transcender a sua história, ao desenraizamento progressivo do mundo sensível, ao abandono do seu *Dasein*.

Por isso, diria que para além da distância no tempo entre nós e os trágicos gregos, para além da diversidade entre as duas épocas, a nossa e a do homem do século de Péricles, é ainda possível a comunicação e a convivência entre nós e os trágicos. A disparidade das épocas, se a condição é comum, é factor de enriquecimento nessa comunicação.

Por isso ainda, porque mais comunicante é por natureza o drama e o mundo dramático do que a via e a exposição filosófica, para seres que antes de mais se exprimem e existem em drama, que se conhecem nele e experienciam nele a sua finitude e que se reconhecem na situação-limite a que as personagens trágicas respondem integralmente, por isso mesmo, não terá Platão temido os trágicos, excluindo-os da sua cidade ideal da *República*?¹

*

Toda a acção humana, no decorrer da peça, se destaca de um fundo oracular onde adquire uma significação que a ultrapassa e que também, por outro lado, motiva por vezes essa mesma acção². É o expirar do prazo preconizado pelo oráculo que inquieta Dejanira, já que chegou o momento decisivo para o futuro de Hércules. Por seu turno, é a referência a Nessos feita por Hilo que permite a Hércules interpretar os factos presentes como realização de um velho oráculo³ e assim se unificam, na iluminação de uma só realidade, quer os oráculos que desde o começo da peça são conhecidos, quer aqueles que são evocados

¹ Quanto ao passo da *República* em que Platão exclui a poesia da cidade ideal vide Maria Helena da ROCHA PEREIRA, *Platão, A República*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, pp. XXXVI-VII. Lembre-se também a crítica aos poetas feita em *Protágoras*, 347 b-348 a. Esses mesmos poetas apresenta-os Platão como inspiradores, não responsáveis pelo peso das suas palavras (*Apologia* 22a-c), mas possuídos por um delírio, *mania* (*Fedro* 245a) cuja fonte é a divindade mas que, não obstante, lhes retira a razão (*Íon* 533e-534a; 534c-d e *passim*).

² Vide supra nota 3 p. 137.

³ Vide supra nota 1 da p. 149.

no final (desconhecidos até então do espectador) e reconhecida a sua realização na situação presente.

Representando a manifestação dos deuses aos homens, que função e que sentido tem em *As Traquínias* a sua presença no mundo do acontecer humano, qual a sua dimensão patente?

O Coro exalta, no Estásimo II, o poder de um Eros como força de Afrodite, a quem nem mesmo os deuses escapam, que possui homens e deuses sem excepção, sequer, da tríade Zeus, Hades e Poséidon. Tal exaltação é coincidente com o reconhecimento, por parte de Dejanira, de que,

οὗτος γὰρ ἄρχει καὶ θεῶν ὅπως θέλει,
κάμοῦ γε· (443-444)¹

Aparentemente unificados sob o poder da mesma força, revelam-se, no entanto, profundamente separados por uma catástrofe que nunca poderá atingir a esfera do divino, quer pela acusação indignada e amarga que Hilo dirige aos deuses — e que é, afinal, o reconhecimento da distância entre ambas as esferas — de indiferença perante a dor humana, perante os filhos que eles próprios criaram.

As palavras finais do Coro, no entanto, reconhecem paradoxalmente a manifestação de Zeus nos factos que o espectador seguiu.

O Zeus reconhecido pelo Coro é, aqui, sem dúvida, o Zeus dos oráculos esparsos no drama, aparentemente contraditórios e realmente conciliáveis e complementares. Ora, é precisamente nesse contraste entre aparência, relacionada com o próprio conhecimento e mais profundamente com a própria natureza do Homem, e realidade absoluta que se radica e se encontra o verdadeiro valor dramático desses oráculos². Eles representam a própria presciência divina, contrastante

¹ «Ele é quem governa os deuses a seu bel-prazer — e a mim também.»

² Para Hans DILLER, *op. cit.*, p. 26, a tragédia sofocliana até *Rei Édipo*, dentro da perspectiva heraclitiana, ocupar-se-ia mesmo da estrutura do pensamento humano no modo como capta a verdade divina, mostrando, assim, apenas a divindade capaz de unificar os opostos, isto é, possuindo a verdadeira inteligência. Ao encontro desta perspectiva vão, quer as de REINHARDT, na sua obra citada, quer de SCHWINGE, que, nas quatro primeiras peças de Sófocles, vê os oráculos como verdadeiros símbolos (e continentes) da verdade divina; assim, «Sie missverstehen, heisst die göttliche Wahrheit verkennen, sie auflösen, das gottgesetzte Schicksal annehmen» (*op. cit.*, p. 110).

com a parcialidade de entender humano e tal contraste nem como predeterminação restrita nem como anulação ou diminuição da autonomia das personagens pode ser interpretado.

O modo como os oráculos predeterminam é tido, na sua simbologia, não no sentido de um fatalismo irrevogável mas no de uma lei universal actuante e, se manifestam a ciência divina, exigem também, para a possibilidade do seu cumprimento, a própria finitude humana¹. Ambas as partes se integram nesse equilíbrio e nessa organização universal que as separa por um hiato de naturezas e a forma dos oráculos em si, naquilo que exprimem por oposição àquilo que neles é visto, aponta para essa barreira entre humano e divino, opõe à onisciência olímpica o conhecimento erróneo do Homem, quer em relação aos factos em que se sente envolvido, quer em relação a si próprio neles, como Hércules, que, sendo filho de Zeus, e julgando possível, por isso, escapar às leis da existência humana, era levado a ver nos oráculos a dupla possibilidade de morte ou sobrevivência calma e isenta de dor.

Como diz Heraclito, só a raça divina unifica o oposto, e essa unidade separa-a o Homem².

Os oráculos em *As Traquínias* movem inicialmente as personagens à acção, isto é, apresentam-se como manifestação do absoluto em situação, apelo a que o Homem corresponde de acordo com as suas dimensões na sua limitação e cegueira que na queda se evidenciam. Sendo, assim, estímulo inicial, são-no em virtude da capacidade de serem estimuladas que as personagens revelam, e o caminho que vai desse apelo inicial até à verificação final de um outro seu sentido mais profundo e desvelado nos factos é da responsabilidade do herói trágico, porque constitui a sua resposta própria em situação, o seu modo de actualizar essa lei universal — de que no fim tomará consciência — esgotando-se mas permanecendo autónomo. Deparando, no entanto, com o erro na catástrofe, depara o herói com a própria verdade divina e é assim transportado na queda de que a sua limitação é responsável para além dela, aderindo integrado e ciente agora, ao absoluto universal.

A *moira* das personagens é, assim, a sua própria autonomia que,

¹ Vide Hans DILLER, *op. cit.*, p. 4.

² «Para o deus é tudo belo, bom e recto; os homens é que tomam umas coisas por injustas, outras por justas» (Frg. 102 Diels, tradução de Maria Helena da ROCHA PEREIRA, *Hélade*, Coimbra, 31971, p. 124). Vide também supra nota 2 da p. anterior.

tragicamente experienciada, se revela também como o seu próprio isolamento; é a revelação de um destino que, simultaneamente, representa a sua própria liberdade — à situação responde o Homem empenhando-se nela por meio da acção, segundo a sua própria capacidade de entendimento e resposta, cujo sentido profundo só na situação limite conhece. Para ser destino necessita, assim, a lei universal do próprio Homem que por si próprio o teça e, assim, mutuamente se revelam.

A palavra divina, como refere Hans Diller ¹, exige o erro humano, para que, revelando-se ambos, tome relevo a significação da situação trágica; ora, a situação trágica revela a *hamartia* como o modo de estar no mundo do próprio Homem, limitado mas referido ao absoluto de algo. É necessário, por conseguinte, que referente e limitação do referido se manifestem, bem claros, opostos e relacionados em situação limite, aos nossos olhos na tragédia.

Essa «indiferença» de que Hilo acusa os deuses é, afinal, o contraponto, o preço da autonomia do Homem que, no erro trágico, revela a diferença intransponível entre si e o mundo dos deuses, isto é, da sabedoria divina, do absoluto.

No entanto, parece também existir no mundo do sobre-humano uma estratificação de que Eros é factor revelador:

— os elementos de uma mitologia certamente da tradição popular, como Nessos ² ou Aqueloo aparecem e invadem o mundo do humano, não sendo nem homens nem deuses, já que são mortais e que, levados pelo impulso erótico, encontram, desconhecedores, essa sua mesma mortalidade. No entanto, sendo mortais, e encontrando essa sua limitação no combate com os homens, não são trágicos: é que não existe neles profundidade e, se a tragicidade requiere a limitação, requiere também a grandeza. A essa grandeza substituem essas personagens a magia, quer sob a forma de poder de metamorfose — que lhes rouba,

¹ Vide supra nota 1 da p. anterior.

² Em relação a este problema, vide G. S. KIRK, *Myth, its Meaning & Functions in Ancient & Other Cultures*, Cambridge University Press, 1970, pp. 152-162. Sobre a obscura origem dos Centauros, de modo algum identificada sem reservas, recolhe e apresenta o referido autor hipóteses e argumentos de vária ordem — filológica, antropológica, literária ou arqueológica — em que, de qualquer modo, um ponto é comum: «the Centaurs were associated with nature» (p. 156).

Note-se a observação do autor sobre a relação entre Héracles e os Centauros, *op. cit.*, pp. 158-162.

afinal, a magnitude unidimensional do herói trágico —, quer sob a forma da criação de filtros que, sendo em si destruidores e actuando como vingança, os não coíbem da ruína.

E se, à maneira de um pesadelo, essas forças irracionais e rudes invadem a segurança do mundo humano, são também susceptíveis de pelo Homem serem aniquiladas, mesmo que a auto-aniquilação (ainda que inconsciente) seja o preço a pagar pelo herói trágico.

— No reino propriamente dos imortais, também Zeus se distancia dos outros deuses ocupando o vértice da pirâmide divina. A ele é assimilado primeiramente o conhecimento na sua forma plena e finalmente a própria lei universal. Zeus é, assim, *nous*, como fonte de onde emanam os oráculos, para ser, no final da peça, identificado e reconhecido como a própria força dos oráculos, isto é, um *nous* que, como em Empédocles, opera *energicamente*, pela *diakosmesis*, força ordenadora e conhecedora de passado, presente e futuro.

Eros aparece, no entanto, como atingindo os próprios deuses, mas neles não é factor ou força iluminadora de finitude: apenas uma das manifestações de uma *dynamis demiourge* que nada tem de trágico, já que não há experiência trágica no mundo dos *eudaimones*.

MARIA DO CÉU G. Z. FIALHO

Universidade de Coimbra