

humanitas

Vol. XIX Ž J

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

HVMANITAS

VOLS. XIX E XX



COIMBRA
MCMLXVII-LXVIII

ESTUDOS SOBRE TRÊS TRAGÉDIAS DE SÓFOCLES *

I

O PROBLEMA 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

* Comunicações apresentadas na Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, nos anos de 1965, 1966 e 1967.

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 *ῥῆσις* que inicia o prólogo, Ulisses revela, com perfeita objectividade, a natureza da missão que o traz, e a Neoptólemo, à ilha de Lemnos:

*μη̄ καῑ μάθη μ' ἤκοντα κακχέω τὸ πᾶν
σόφισμα τῶ νιν ἀντίχ' αἰρήσειν δοκῶ.*²

¹ *Sophoclean Tragedy*, p. 268.

² vv. 13-4.

Trata-se, portanto, de aprisionar Filoctetes e o plano, note-se bem, envolve um ardil, 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.*¹

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:

*ὥστ' εἴ με τόξων ἐγκρατῆς αἰσθήσεται,
ὄλωλα, καί σε προσδιαφθερῶ ξυνών·
ἀλλ' αὐτὸ τοῦτο δεῖ σοφισθῆναι, κλοπεὺς
ὅπως γενήσῃ τῶν ἀνικῆτων ὅπλων.*²

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*³

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 δρᾶς εἰς κέρδος, οὐκ ὀκνεῖν πρόπει.
ΝΕ. Κέρδος δ' ἐμοὶ τί τοῦτον ἐς Τροίαν μολεῖν;*

¹ vv. 68-9.

² vv. 75-8.

³ vv. 90-1.

ΟΔ. Αίρει τὰ τόξα ταῦτα τὴν Τροίαν μόνα.
ΝΕ. Οὐκ ἄρ' ὁ πέρσων, ὡς ἐφάσκετ', εἴμ' ἐγώ;
ΟΔ. Οὐτ' ἂν σὸ κείνων χωρὶς οὐτ' ἐκεῖνα σοῦ.
ΝΕ. Θηρατέ' ἄρα γίγνοιτ' ἂν, εἴπερ ὄδ' ἔχει. ¹

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?

Vejam, 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. ²

Poderá esta explicação satisfazer espíritos pouco sedentos de 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 conheci-

¹ vv. 111-6.

² *Form and Meaning in Drama*, p. 90; p. 133.

mentos 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 obteve apenas uma revelação parcial, o conveniente para o decidir a vogar para Tróia em busca da glória, sem a noção incómoda 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 καὶ γώ τι φρονῶ,
καὶ τὰ παθήματα κεῖνα πρὸς αὐτὸν*

¹ *Op. cit.*, p. 133.

*τῆς ὠμόφρονος Χρύσης ἐπέβη,
καὶ νῦν ἄ πονεῖ δίχα κηδεμόνων,
οὐκ ἔσθ' ὡς οὐ θεῶν του μελέτη,
τοῦ μὴ πρότερον τόνδ' ἐπὶ Τροία
τεῖναι τὰ θεῶν ἀμάχητα βέλη,
πρὶν ὄδ' ἐξήκοι χρόνος ᾧ λέγεται
χρηναί σφ' ὑπὸ τῶνδε δαμῆναι.¹*

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 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 τά τ' ἄλλ' αὐτοῖσι πάντ' ἐθέσπισε,
καὶ τὰπὶ Τροία πέργαμ' ὡς οὐ μὴ ποτε
πέρσοιεν, εἰ μὴ τόνδε πείσαντες λόγῳ
ἄγοιντο νήσου τῆσδ' ἐφ' ἧς ναίει τὰ νῦν.²*

¹ vv. 191-200.

² vv. 610-3.

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. 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 Λαέρτων τόκος
τὸν μάντιν εἰπόντ', εὐθέως ὑπέσχετο
τὸν ἄνδρ' Ἀχαιοῖς τόνδε δηλώσειν ἄγων·
οἷοιτο μὲν μάλισθ' ἐκούσιον λαβών,
εἰ μὴ θέλοι δ', ἄκοντα.¹*

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 determinação 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),

¹ vv. 614-8.

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' ὄρῳ οὔνεκα θήραν
τήνδ' ἀλίως ἔχομεν τόξων, δίχα τοῦδε πλέοντες·
τοῦδε γὰρ ὁ στέφανος, τοῦτον θεὸς εἶπε κομίζειν.*¹

E o Coro replica:

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

E mais adiante:

*Εἰ ταύταν τούτῳ γνώμαν ἴσχεις,
μάλα τοι ἄπορα πνικνοῖς ἐνιδεῖν πάθη.*³

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.*⁴

¹ vv. 839-41.

² v. 843.

³ vv. 853-4.

⁴ vv. 148-9.

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 Filoctetes¹, 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 de Ulisses é verdadeiramente desesperada. Saído o Mercador, Filoctetes exclama:

*Οὔκουν τάδ' ὦ παῖ, δεινά, τὸν Λαερτίου
ἐμ' ἐλπίσαι ποτ' ἂν λόγοισι μαλθακοῖς
δεῖξαι νεὼς ἄγοντ' ἐν Ἀργείοις μέσοις;
οὐθ' ἰθῆσον ἂν τῆς πλεῖστον ἐχθίστης ἐμοὶ
κλύοιμ' ἐχίδνης, ἢ μ' ἔθηκεν ὧδ' ἄπουν.*²

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

¹ Não é de aceitar a hipótese de Pohlenz (*Die griechische Tragödie*², 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: *Τὸν οὖν παρόντα πέμψον εἰς κατασκοπήν* (v. 45).

² vv. 628-32.

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.

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.

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

ΟΔ. Λέγω σ' ἐγὼ δόλω Φιλοκτήτην 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

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

¹ vv. 101-5.

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.
"Αφετε γὰρ αὐτόν, μηδὲ προσψάυσητ' ἔτι
εἴατε μίμνειν. Οὐδὲ σοῦ προσχρήζομεν,
τά γ' ὄπλ' ἔχοντες ταῦτ'· ἐπεὶ πάρεστι μὲν
Τεῦκρος παρ' ἡμῶν, τήνδ' ἐπιστήμην ἔχων,
ἐγὼ θ', ὅς οἴμαι σοῦ κάκιον οὐδὲν ἄν
τούτων κρατύνειν, μηδ' ἐπιθύνειν χερί.
Τί δήτα σοῦ δεῖ; χαῖρε τήν Λημνον πατῶν.¹*

Como observa Mazon², 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

¹ vv. 1052-60.

² *Sophocle*, Tome III, «Les Belles Lettres», 1960, p. 49, nota 1.

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 cláusula da persuasão. *Ὅδ' 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:

«... Neottolemo 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 Neottolemo l'avrebbe dovuto condurre, come sembrano suggerire certe sue frasi ambigue.»¹

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

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 Neoptólemo. Não era a bordo, mas em terra, que a lógica 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 titânico ¹ «jamais»:

*Οὐδέποτ' οὐδέποτ', ἴσθι τόδ' ἔμπεδον,
οὐδ' εἰ πυρφόρος ἀστεροπητῆς
βροντᾶς ἀγχαῖς μ' εἴσι φλογίζων.
Ἐρρέτω Ἴλιον, οἳ θ' ὑπ' ἐκείνω
πάντες ὄσοι τόδ' ἔτλασαν ἐμοῦ ποδός
ἄρθρον ἀπῶσαι. ²*

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.

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

² vv. 1197-1202.

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·
 ἂ δ' ἦνεσάς μοι δεξιᾶς ἐμῆς θιγόν,
 πέμπειν πρὸς οἶκον, ταῦτά μοι προᾶξον, τέκνον,
 καὶ μὴ βράδυνε μηδ' ἐπιμνησθῆς ἔτι
 Τροίας· ἄλλις γάρ μοι τεθρήνηται γόοις. ¹*

Será que, como Nilsson pretende ², 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 ὕβρις 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,

¹ vv. 1397-1401.

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

naturalmente, parte da sua natureza, transparece nas seguintes palavras que dirige a Neoptólemo:

*Οἴμοι, τί δράσω; πῶς ἀπιστήσω λόγοις
τοῖς τοῦδ' ὅς εὖνοος ὢν ἐμοὶ παρήγεσεν;*¹

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

*Ἄλλ' εἰκάθω δῆτ'; εἶτα πῶς ὁ δύσμορος
εἰς φῶς τάδ' ἔρξας εἶμι; τῷ προσήγορος;
Πῶς, ὃ τὰ πάντ' ἰδόντες ἀμφ' ἐμοὶ κόκλοι,
ταῦτ' ἐξανασχήσεσθε, τοῖσιν Ἄτρεώς
ἐμὲ ξυνόντα παισίν, οἳ μ' ἀπώλεσαν;
πῶς τῷ πανώλει παιδί τῷ Λαερτίου;*²

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 ὅς ταῦτ'*

¹ vv. 1350-1.

² vv. 1352-7.

ἐπέκρανεν). 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, 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, quisera-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

¹ *Op. cit.*, p. 265.

Ulisses e dos Atridas recebe, assim, justa punição e o equilíbrio torna a reinar no mundo, regido por leis misteriosas, eternamente compensadoras. 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 cura ¹. Em primeiro lugar, discordo do ilustre autor na interpretação do v. 919: *κακοῦ τοῦδε* 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* e *ἔπειτα* 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 *ὄησις* famosa, em que o oráculo aparece descrito de maneira completa. Não há nele ambiguidade, como pretende Lesky ², 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

¹ *Greek Tragedy*³, p. 299.

² *Die tragische Dichtung der Hellenen*, p. 130.

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 Kitto¹, 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 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.

¹ *Greek Tragedy*³, p. 308.

II

PROBLEMÁTICA 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

¹ *Greek Tragedy*³, p. 296.

pela ausência de Hércules durante quinze longos meses, sem uma palavra tranquilizadora, Dejanira conclui:

*Κᾶστιν τι δεινὸν πῆμα· τοιαύτην ἐμοὶ
δέλτον λιπὼν ἔστειχε, τὴν ἐγὼ θαμὰ
θεοῖς ἀρωμαί πημονῆς ἄτερ λαβεῖν. ¹*

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 Eubeia, então Dejanira compreende melhor os motivos da sua inquietação:

*ΔΗ. ἼΑρ' οἶσθα δῆτ', ὦ τέκνον, ὡς ἔλειπέ μοι
μαντεῖα πιστὰ τῆσδε τῆς χώρας πέρι;
ΥΛ. Τὰ ποῖα, μήτερ; τὸν λόγον γὰρ ἀγνοῶ.
ΔΗ. Ὡς ἢ τελευτὴν τοῦ βίου μέλλει τελεῖν,
ἢ τοῦτον ἄρας ἄθλον εἰς τό γ' ὕστερον
τὸν λοιπὸν ἤδη βίσιον εὐαίων' ἔχειν.
Ἐν οὖν ῥοπῇ τοιαῦδε κειμένω, τέκνον,
οὐκ εἰ ξυνέρξων, ἠνίκ' ἢ σεσώσμεθα
κείνου βίον σώσαντος, ἢ οἰχόμεσθ' ἅμα; ²*

Interrogando-se sobre a razão que leva Dejanira a só agora revelar a Hilo o oráculo em questão, Webster ³ 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

¹ vv. 46-8.

² vv. 76-85.

³ *Sophocles' Trachiniae*, p. 165 (in *Greek Poetry and Life*).

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 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
ἐμοὶ παρέσχ' εὖνοιαν, ἧς ἔθνησχ' ὑπερ;* ²

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 Pohlenz¹ 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 Letters² 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' ἐξευγμένην,
παρεισδέδεγμαι, φόρτον ὥστε ναπίλος,
λωβητὸν ἐμπόλημα τῆς ἐμῆς φρενός·³*

A descoberta do valor e do sentido desta «mercadoria» fá-la Dejanira em circunstâncias especiais e mediante um comportamento que

¹ *Die griechische Tragödie*², p. 203.

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

³ vv. 536-8.

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:

*καπὸ ματρὸς ἄφαρ βέβαχ'
ὥστε πόρτις ἐρήμα.¹*

O drama da solidão conjugal é o drama de Dejanira e, porque não sabe renunciar, ela afronta agora os poderes invisíveis de Eros. 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»². 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 Hércules. É certamente sincera ao reconhecer o poder do Amor e o carácter mórbido do sentimento que domina Hércules, de outro modo não insistiria na ideia após a discutida mudança (vv. 543-4). Mas não pensa, de modo algum, em cruzar os braços.

¹ vv. 529-30.

² *Op. cit.*, p. 170.

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. Hércules 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 Hércules, as recriminações não modificariam a situação. De resto, Licas mentiu e Dejanira não sabe se por ordem de Hércules (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 Clitemnestra¹, o protótipo feminino da mentira e da traição. Empenha-se em descobrir uma verdade de que é vítima e para isso constrói os seus hábeis artifícios 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.

¹ Webster, *Op. cit.*, pp. 171-2.

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 Héracles. 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' ἡμῖν οὐ βεβουλεῦσθαι κακῶς.*²

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

*Οὕτως ἔχει γ' ἡ πίστις, ὡς τὸ μὲν δοκεῖν
ἔνεστι, πείρα δ' οὐ προσωμίλησά πω.*³

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

*Ἄλλ' εἰδέναι χρὴ δρωσαν, ὡς οὐδ' εἰ δοκεῖς
ἔχειν ἔχοις ἂν γνῶμα, μὴ πειρωμένην.*⁴

¹ *Geschichte der griechischen Literatur.* Erster Teil, Zweiter Band, p. 381.

² vv. 588-9.

³ vv. 590-1.

⁴ vv. 592-3.

E Dejanira conclui:

*Ἄλλ' ἀντίκ' εἰσόμεσθα, τόνδε γὰρ βλέπω
θυραῖον ἤδη· διὰ τάχους δ' ἐλεύσεται.*¹

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' ᾧ μηδέν ἐστ' οἴκοι βαρύν.*²

Esta participação íntima do Coro na acção, aqui sublinhada de forma tão expressiva, não só contradiz a opinião de alguns autores³ 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 discussão de dois novos problemas. Afirma Bowra⁴ que era obrigação de Dejanira aceitar, sem resistência, a concubina de Hércules, uma vez que a concubinagem era protegida pela lei ática. E acrescenta:

«Euripides 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.

¹ vv. 594-5.

² vv. 729-30.

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

⁴ *Sophoclean Tragedy*, p. 127.

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 εἴσφεο· οὐδὲ γὰρ καλὸν
 δυοῖν γυναικοῖν ἄνδρ' ἐν' ἡνίας ἔχειν,
 ἀλλ' ἐς μίαν βλέποντες εὐναίαν Κόπριν
 στέργουσιν, ὅστις μὴ κακῶς οἰκεῖν θέλοι. ¹

É a defesa da monogamia ², que Andrómaca pretende refutar com argumentos colhidos da civilização bárbara:

Εἰ δ' ἀμφὶ Θορήκην χιόνη τὴν κατάρρονον
 τύραννον ἔσχευς ἄνδρ', ἴν' ἐν μέρει λέχος
 δίδωσι πολλαῖς εἰς ἀνῆρ κοινούμενος,
 ἔκτεινας ἂν τάσδ'; ³

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 Cassandra ⁴ e as seguintes palavras, proferidas pelo Corifeu da *Andrómaca* em resposta às palavras da protagonista acima citadas:

Ἐπίφθονόν τι χρῆμα θηλειῶν ἔφην
 καὶ ξυγγάμοισι δυσμενὲς μάλιστα αἰεὶ. ⁵

Destes factos parece legítimo concluir que a lei invocada por Bowra, com base em alguns textos de oradores áticos, não gozava da

¹ Euripide, Tome II, *Andromaque*, vv. 177-80. «Les Belles Lettres», 1956.

² 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).

³ vv. 215-18.

⁴ Cf. W. Schmid, *Op. cit.*, p. 377, nota 6.

⁵ vv. 181-2.

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 reconhece ¹, não existia uma doutrina legal unitária a este respeito, 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 *Traquírias* 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 com-

¹ *Op. cit.*, p. 128.

preender 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, companheiros e espectadores, toma Hércules por testemunhas da sua humilhação:

*ἰδοῦ, θεᾶσθε πάντες ἄθλιον δέμας,
ὀρᾶτε τὸν δύστηνον, ὡς οἰκτροῶς ἔχω. ¹*

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:

*ᾠ παῖ, πρόσελθε, μὴ φύγῃς τοῦμὸν κακόν,
μηδ' εἴ σε χορὴ θανόντι συνθανεῖν ἐμοί·
ἀλλ' ἄρον ἔξω, καὶ μάλιστα μὲν με θεὸς
ἐνταῦθ' ὄποιον με μὴ τις ὄψεται βροτῶν. ²*

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, 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,

¹ vv. 1079-80.

² vv. 797-800.

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 *ὑβρις*. Hércules é, sem dúvida, culpado em relação a Ífito, que mata traiçoeiramente, comete *ὑβρις* 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:

*ἀνάληγτα γὰρ οὐδ’
ὁ πάντα κραίων βασιλεὺς
ἐπέβαλε θνατοῖς Κρονίδας·
ἀλλ’ ἐπὶ πῆμα καὶ χαρὰ
πᾶσι κυκλοῦσιν, οἷον Ἄρ-
κτου στροφάδες κέλευθοι.* ²

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

¹ *Op. cit.*, p. 294 e segs.

² vv. 126-31.

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 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 Ἐῤροτόν θ' ἔλοι
τήν θ' ὑπίπυργον Οἰχαλίαν, Ἔρωσ δέ νιν
μόνος θεῶν θέλξειεν αἰχμάσαι τάδε²*

Atente-se na expressão Ἔρωσ δέ νινμόνος 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

¹ *Op. cit.*, p. 293.

² vv. 351-5.

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:

*Οὔτος γὰρ ἄρχει καὶ θεῶν ὅπως θέλει,
κάμοῦ γε· πῶς δ' οὐ χιτέρας οἴας γ' ἐμοῦ.
Ἵσθ' εἰ τι τῶμῳ τ' ἀνδρὶ τῆδε τῆ νόσῳ
ληφθέντι μεμπτός εἰμι, κάρτα μαίνομαι ¹*

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 ὕβρις 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 autores ². 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:

*Ἰδὼν δ' ὁ παῖς ὄμωξεν· ἔγνω γὰρ τάλας
τοῦργον κατ' ὀργὴν ὡς ἐφάπειεν τόδε ³*

¹ vv. 443-6.

² vv. 1266-9. Já anteriormente Hilo havia dito: βίοντο τοιαῦτα νέμει Ζεὺς (v. 1022).

³ vv. 932-3.

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* 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.

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 herói. Não serve dizer com Pohlenz² 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 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 prevêm 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·*

¹ *Op. cit.*, p. 206.

² *Op. cit.*, p. 208.

τὸ δ' αὖ ξυνοικεῖν τῆδ' ὁμοῦ τίς ἂν γυνή
 δύναιτο, κοινωνοῦσα τῶν αὐτῶν γάμων; ¹

E mais adiante:

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

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.

¹ vv. 543-6.

² vv. 552-4.

III

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, consequentemente, 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 momentaneamente 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:

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

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:

*ῚΩ Ζεῦ, τί ταῦτα; πότερον εὐτυχῆ λέγω
ἢ δεινὰ μὲν, κέρδη δέ; λυπηρῶς δ' ἔχει,
εἰ τοῖς ἐμαντῆς τὸν βίον σώζω κακοῖς.*²

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

*Δεινὸν τὸ τίπτειν ἐστίν· οὐδὲ γὰρ κακῶς
πάσχοντι μῖσος ὧν τέκνη προσγίγνεται.*³

Esta súbita humanização da rainha homicida tem sido diversamente interpretada. Entendo com Kaibel⁴ que o sentimento maternal

¹ vv. 289-92.

² vv. 766-8.

³ vv. 770-1.

⁴ Citado e apoiado por Reinhardt, *Sophokles*, p. 277.

de Clitemnestra pela morte de Orestes não é puro fingimento. Fingida é a tristeza manifestada pela Clitemnestra esquiliana quando colocada 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 ὄψις 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 consequente 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' οὖν, ἔρω γὰρ καὶ τὸ σόν, κείνον θέλω
ἐπωφελῆσαι ταῦτ' ἔδρα, τούτου θανεῖν
χρῆν αὐτὸν οὐνεκ' ἐκ σέθεν; ποίω νόμω;
"Ὅρα, τιθεῖσα τόνδε τὸν νόμον βροτοῖς*

μὴ πῆμα σαυτῆ καὶ μετάγνοιαν τιθῆς·
εἰ γὰρ κτενοῦμεν ἄλλον ἀντ' ἄλλου, σὺ τοι
πρώτη θάνοις ἄν, εἰ δίκης γε τυγχάνοις. ¹

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 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 Schmid ² 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, «seguindo a pista das maldades criminosas» (vv. 1387-8). Deste modo Sófocles elimina o conflito, introduzido por Ésquilo no

¹ vv. 577-83.

² *Geschichte der griechischen Literatur*, Erster Teil, zweiter Band, p. 387.

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 Pílades 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 da personagem de Electra e desse contraste intenso vive o drama sofocliano, que, encarado deste ângulo, pode definir-se como o drama do atrofiamiento 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

¹ *Die griechische Tragödie*, I, p. 322.

drama não acaba com o sentido libertador do desfecho esquiliano ou o valor construtivo da crítica divina de Eurípides. 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 duma Electra em fúria o enche de perturbação. E o mal-estar, que é também nosso, atinge o seu auge no momento do matricídio, 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 κάπιτηδεύειν κακά. ¹*

E o espectáculo da casa dos Atridas a ruir, com a unidade familiar quebrada pelo crime de Clitemnestra, condiciona uma justiça realizada

¹ vv. 307-9.

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, ὥς μάθοιμ' ὅτῳ τρόπῳ πατρὶ
δίκας ἀροίμην τῶν φονευσάντων πάρα,
χρῆ μοι τοιαῦθ' ὁ Φοῖβος ὄν πέυση τάχα·
ἄσκευον αὐτὸν ἀσπίδων τε καὶ στρατοῦ
δόλοισι κλέψαι χειρὸς ἐνδίκους σφαγὰς. ¹

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 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

¹ vv. 32-7.

² Citado por Bowra, *Sophoclean Tragedy*, p. 215.

³ *Op. cit.*, p. 217.

simples facto de Electra querer tomar a iniciativa do assassínio 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 Eurípidés 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 Eurípidés. 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 estástico 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 Píladés 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, ἔλεως 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 ἀρωγὸς τῶνδε τῶν βουλευμάτων,
 καὶ δεῖξον ἀνθρώποισι τὰπιτίμια
 τῆς δυσσεβείας οἷα δωροῦνται θεοί. ¹*

¹ vv. 1376-83.

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
παλιόρουτον γὰρ αἴμ' ὑπεξαιροῦσι τῶν
κτανόντων οἱ πάλαι θανόντες.*¹

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:

*Τὰν δόμοισι μὲν
καλῶς, Ἀπόλλων εἰ καλῶς ἐθέσπισεν.*²

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 censura a fazer-lhes» (*οὐδ' ἔχω ψέγειν* — 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?»

¹ vv. 1419-21.

² vv. 1424-5.

pergunta Electra. E Orestes responde: «Não temas que o orgulho duma 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 propostas¹, umas mais verosímeis do que outras, desejo acrescentar a 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 Bowra², encontro-a na seguinte fala de Egisto:

Ἡ πᾶσ' ἀνάγκη τήνδε τὴν στέγην ἰδεῖν
τὰ τ' ὄντα καὶ μέλλοντα Πελοπιδῶν κακά; ³

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 que se trata da 2.^a parte duma trilogia ligada. É certo que havia a

¹ Ver por ex. Schmid, *Op. cit.*, p. 395, notas 2 e 5.

² *Op. cit.*, p. 258.

³ vv. 1497-8.

solução do «deus ex machina», tão do agrado de Eurípides, 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,
κτείνει· τὸ γὰρ πανοῦργον οὐκ ἂν ἦν πολύ. ¹*

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 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 desa-

¹ vv. 1505-7.

gregação dum 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:

᾽Ω σπέρομ' Ἀτρέως, ὡς πολλὰ παθὸν
δι' ἐλευθερίας μόλις ἐξῆλθες
τῇ νῦν ὄρμηϊ τελεωθέν. ¹

A liberdade de que se fala no texto, diz Bowra ², refere-se ao «fardo de pecado e miséria que o assassínio de Agamémnon acarretou». 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 ³, 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» ⁴? Para não aderir à tese da objectividade de

¹ vv. 1508-10.

² *Op. cit.*, p. 257.

³ *Greek Tragedy*, p. 129.

⁴ Kitto, *Op. cit.*, p. 133.

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, espontâneamente determinado. Daí a distância nova a que aquele se encontra da acção. Píades já não é a presença viva do deus a amparar Orestes no instante decisivo. A intervenção divina realiza-se agora numa maneira quase insensível, pela própria ausência de problemas, a clareza das situações, a facilidade do desfecho. Tem-se comparado a *Electra* de Sófocles 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

¹ *Op. cit.*, p. 146.

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

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 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.

M. OLIVEIRA PULQUÉRIO

(Bolseiro do I. A. C.)