

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO - FAALC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS - PPGEL**

JÚLIA GRAZIELA DA SILVA DOS SANTOS

**DA TIRANIA À AÇÃO COMPLEXA: EM CENA, *ANTÍGONA*,
DE SÓFOCLES**

CAMPO GRANDE - MS

2025

JÚLIA GRAZIELA DA SILVA DOS SANTOS

**DA TIRANIA À AÇÃO COMPLEXA: EM CENA, *ANTÍGONA*, DE
SÓFOCLES**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Faculdade de Artes, Letras e Comunicação (FAALC), da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Linha de pesquisa: Estudos Literários e Interartes

Área de concentração: Literatura, Estudos Comparados e Interartes.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino

CAMPO GRANDE – MS

2025

JÚLIA GRAZIELA DA SILVA DOS SANTOS

DA TIRANIA À AÇÃO COMPLEXA: EM CENA, *ANTÍGONA*, DE SÓFOCLES

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Faculdade de Artes, Letras e Comunicação (FAALC), da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Linha de pesquisa: Estudos Literários e Interartes.

Área de concentração: Literatura, Estudos Comparados e Interartes.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino – UFMS (Orientador/Presidente)

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva – UNEMAT (Membro Titular/Externo)

Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos – UFMS (Membro Titular/Interno)

Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos – UFMS (Membro Suplente/Interno)

Prof. Dr. João Carlos de Carvalho – UFAC (Membro Suplente/Externo)

Campo Grande - MS, 05 de setembro de 2025.

DEDICATÓRIA

*Dedico esta dissertação e pesquisa aos meus filhos:
Benício, Verena e Joaquim, que não entendem o que
eu faço, mas me veem fazendo.*

EPÍGRAFE

De todas as obras-primas dos mundos clássico e moderno — e eu conheço quase todas, o que vocês podem e devem fazer — a Antígona me parece a mais magnífica e satisfatória obra de arte de sua espécie.

(Hegel)

AGRADECIMENTOS

Penso eu que o agradecimento não tem que ser pautado no “academicismo” ou em normas da ABNT – a dissertação se encarrega disso – e sim, na forma mais pura de expressar a Linguagem a quem passa pelo processo com você. Assim, do modo mais sincero que meu coração poderia escrever, dedico meus agradecimentos às pessoas que tocaram minha vida. Essa é a maneira mais natural que encontrei.

Minha jornada no mundo acadêmico começou em 2010, no curso de Filosofia, na UFMS (fui da primeira turma). Em 2013, numa crise existencial, migrei para o curso de Biologia, por considerar que faltava algo. No entanto, nunca perdi o contato com os colegas da Filosofia e sempre ouvia do querido Professor Stefan Vasilev Krastanov (*in memoriam*), que não éramos nós que escolhíamos a Filosofia e, sim, ela que nos escolhia. Ora, não é que ele estava certo!

Pois bem, no ano de 2020, retornei ao curso de Filosofia de onde havia parado, foi nesse ano que conheci a Professora Cristina de Souza Agostini. Ela fez com que eu acreditasse na minha pesquisa e me mostrou o caminho. Então, no meu último ano de graduação, eu me preocuparia apenas em escrever e defender meu Trabalho de Conclusão de Curso – mas a vida não é (quase nunca) como planejamos – descobri uma gravidez, era a minha terceira gestação e havia engravidado com o DIU.

Marquei uma reunião com a Professora Cristina, disse que estava grávida e, então, ela me acolheu e me orientou da melhor forma possível. Foram tempos de produção, choros e até que... um dia, antes da minha defesa, no dia 2 de outubro de 2022, Joaquim vem ao mundo em meio às eleições do primeiro turno. Assim, quinze dias depois, eu já havia remarcado e levei o Joca comigo para defender o meu Trabalho de Conclusão de Curso.

A essa altura, eu já tinha feito um pré-projeto para o mestrado e participei de todas as fases do processo seletivo com meu bebê Joaquim ali, ao lado, e meu companheiro André, com quem divido minhas angústias, frustrações e conquistas. Quando fui aprovada, tanto no Trabalho de Conclusão de Curso quanto no Mestrado, não tive dúvidas que estava no caminho certo e rodeada de pessoas especiais – a Filosofia havia me escolhido.

Quando saiu o resultado do mestrado e quem seria meu orientador, fiquei muito curiosa, pois era tudo novo para mim. Mandeí um e-mail, e marcamos a primeira reunião. Professor Wagner Corsino Enedino, a quem eu tenho enorme apreço e digo para todos: “Façam uma disciplina com ele, ele é maravilhoso”. Nessas horas, faltam-nos adjetivos para falar sobre uma

pessoa que acredita, abraça, orienta e é educado de tal forma que o mundo precisa aprender com ele.

Assim também, é o Professor Geraldo Vicente Martins, a quem carinhosamente chamamos de *gentleman*, pois está para existir uma pessoa tão educada como ele. Igualmente, os Professores Wellington Furtado Ramos e a Professora Rosana Cristina Zanellato Santos, são pessoas que vou guardar em meu coração, pois tive a oportunidade de me vislumbrar com o conhecimento deles.

Gratidão às minhas amigas, Bella Beatriz, Carla Zurutuza e Janaína Miranda, que são as pessoas que meu coração aproximou e dividimos tudo que um mestrado nos dá. A minha mãe e meu pai, que sempre me ajudaram a cuidar dos meus filhos nos momentos em que precisei estudar, ao meu companheiro de vida, André, que sempre se fez presente ao meu lado das mais variadas formas e em todos os momentos importantes da minha vida. Aos meus filhos, Benício, Verena e Joaquim que, mesmo sem entenderem o que eu faço, eles me veem fazendo.

Quero agradecer ao PPGEL, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – Mestrado, por existir e tornar minha pesquisa realidade (e meu sonho), à Capes, que tornou esse sonho realidade com a bolsa destinada para que eu pudesse ter um pouco mais de dignidade e apoio financeiro, pois: “O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (Capes) - Código de Financiamento 001”.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Cena de Dioniso e Mênades	26
---	----

RESUMO

SANTOS, Julia Graziela. **Da tirania à ação complexa: em cena, *Antígona*, de Sófocles**. 2025. 109 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação Estudos de Linguagens. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil.

Esta dissertação busca investigar se a tirania, característica da personagem Creonte em *Antígona*, constitui um pressuposto fundamental para a ocorrência da ação complexa na obra, conforme definida por Aristóteles em sua *Poética*. A ação complexa, segundo Aristóteles, refere-se à estrutura narrativa que envolve reconhecimento (*anagnórisis*) e reviravolta de situações (*peripeteia*), elementos essenciais na construção da tragédia clássica. Já a tirania, conforme Bignotto (2020), é compreendida como o exercício autoritário e absoluto do poder, marcado pela imposição da vontade de um indivíduo sobre a coletividade, aspecto que se manifesta de maneira central na postura de Creonte. A pesquisa ancora-se nas contribuições de Sandra Luna (2012) e Paulo Pinheiro (2017) sobre a ação trágica; nos pressupostos de Aristóteles (2017) e Anatol Rosenfeld (1993) acerca da tragédia clássica; e nos estudos de Anne Ubersfeld (2005), Patrice Pavis (1999) e Renata Pallottini (1989) sobre a configuração de personagem, a fim de examinar como a tirania de Creonte atua como elemento seminal para a materialização da ação complexa na diegese de Sófocles. Ao articular Filosofia e Literatura, esta pesquisa evidencia como diferentes campos teóricos se complementam na análise da ação trágica e da figura do tirano, destacando a relevância da Literatura Comparada como método analítico para compreender o diálogo entre essas áreas do saber e aprofundar a análise dos elementos trágicos presentes em *Antígona*.

Palavras-chave: Aristóteles. Sófocles. *Antígona*. Tirania. Ação Complexa.

ABSTRACT

SANTOS, Julia Graziela. **From tyranny to complex action: Sophocles' *Antigone* on stage.** 2025. 109 p. Dissertation (Master's) - Postgraduate Program in Language Studies. Federal University of Mato Grosso do Sul, Brazil.

This dissertation seeks to investigate whether tyranny, characteristic of the character Creon in *Antigone*, constitutes a fundamental prerequisite for the occurrence of complex action in the work, as defined by Aristotle in his *Poetics*. Complex action, according to Aristotle, refers to the narrative structure that involves recognition (anagnorisis) and reversal of situations (peripeteia), essential elements in the construction of classical tragedy. Tyranny, according to Bignotto (2020), is understood as the authoritarian and absolute exercise of power, marked by the imposition of an individual's will on the collective, an aspect that is central to Creon's stance. The research is based on the contributions of Sandra Luna (2012) and Paulo Pinheiro (2017) on tragic action; on the assumptions of Aristotle (2017) and Anatol Rosenfeld (1993) about classical tragedy; and the studies of Anne Ubersfeld (2005), Patrice Pavis (1999), and Renata Pallottini (1989) on character configuration, in order to examine how Creon's tyranny acts as a seminal element for the materialization of complex action in Sophocles' diegesis. By articulating Philosophy and Literature, this research highlights how different theoretical fields complement each other in the analysis of tragic action and the figure of the tyrant, emphasizing the relevance of Comparative Literature as an analytical method for understanding the dialogue between these areas of knowledge and deepening the analysis of the tragic elements present in *Antigone*.

Keywords: Aristotle. Sophocles. *Antigone*. Tyranny. Complex action.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 EM CENA: A LINGUAGEM	16
2.1 Filosofia e Literatura: breves considerações	16
2.2 Não é assim tão fácil não ser anacrônico: um elogio ao anacronismo	21
3 ENTRE OS FESTIVAIS ATENIENSES E A CONTRIBUIÇÃO ARISTOTÉLICA: UM PERCURSO	24
3.1 As Grandes Dionisas Urbanas e a tragédia como instrumento político e forma de pensar	24
3.2 Por entre atos e cenas: a tragédia grega em perspectiva aristotélica	31
3.3 Os estudos do gênero dramático: o legado de Sófocles.....	47
3.4 <i>Édipo</i> , o paradigma; <i>Antígona</i> , a repugnante	49
4 REGIMES POLÍTICOS: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	54
4.1 No prosaetrio textual: a tirania.....	54
4.2 Diálogo sobre a servidão voluntária e a tirania	63
5 <i>ANTÍGONA</i> : EM BUSCA DA AÇÃO COMPLEXA	69
5.1 <i>Antígona</i> , o enredo.....	69
5.2 <i>Antígona</i> : uma voz dissonante contra a autocracia.....	77
5.3 Em cena, <i>Antígona</i> e a ação complexa	83
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	106

1 INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação consiste em analisar a ação complexa inscrita na *Poética* de Aristóteles, e se ela pode existir na tragédia grega *Antígona*, de Sófocles – tal como existe na tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles – e se tal ação se constitui em decorrência da tirania exercida pelo personagem Creonte. Nesse segmento, por meio das obras *A Política - livro I* (2019), de Aristóteles, a *República* (2006), de Platão, *Discurso da servidão voluntária*, de La Boétie (2017), *Hiero ou Tyrannicus* (2016), de Xenofonte, serão observados a relevância do conceito de tirania, especialmente no que se refere ao seu aspecto linguístico, histórico e filosófico.

Ancorada nas proposições teóricas das pesquisadoras: a francesa Anne Ubersfeld (2005), Renata Pallottini (1989), Patrice Pavis (2015), Newton Bignotto (2023), e Hans -Thies Lehmann (2009), esta pesquisa coloca em evidência a configuração da protagonista Antígona, bem como da personagem Creonte. Além disso, cumpre destacar, ainda, a necessidade de situar a obra *Antígona*, de Sófocles, no contexto histórico-social, visando, assim, o entendimento da ação complexa como fator determinante para a constituição da diegese. Para tanto, foram utilizadas as contribuições da *Poética*, de Aristóteles (2017), as reflexões contidas na obra *Cenas de Reconhecimento na Poesia Grega*, de Adriane Duarte (2012), *A condição Humana*, de Hanna Arendt (2020) e nos estudos de Sandra Luna (2012), em *Arqueologia da Ação Trágica*.

A área de estudo lançada, aqui, é chamada de Estudos Transdisciplinares e, tal área, permite um diálogo entre Filosofia e Literatura – que, penso eu, não deveriam ser divididas –, mas valendo-me da intuição e da sensibilidade, desenvolvo uma investigação que revisita a Literatura e a Filosofia Clássica, ao mesmo tempo em que se fez um anacronismo controlado, termo utilizado pela historiadora Nicole Loraux, a ser exposto em uma subseção sobre a linha tênue ao estabelecer um diálogo entre Antiguidade e Contemporaneidade.

O estudo segue uma abordagem metodológica que inclui a pesquisa teórica realizada mediante levantamento bibliográfico acerca das traduções de *Antígona*, de Sófocles e, a tradução escolhida foi lançada recentemente pelas editoras Ateliê Editorial e Mnema, composta de estudos de Beatriz de Paoli e Jaa Torrano (tradutor). Importa esclarecer que Torrano é Doutor e Livre-Docente em Letras Clássicas, na Universidade de São Paulo. É Professor Titular de Língua e Literatura Grega na mesma Instituição. Sua contribuição acadêmica é significativa, especialmente no que concerne à tradução de textos gregos para a língua portuguesa brasileira.

Ora, mas com a *Antígona* de Sófocles, de Guilherme de Almeida e os epígonos, qual o motivo (critério) para a escolha da tradução de Jaa Torrano? Faço minhas as palavras do próprio autor:

O que de novo uma nova tradução da *Antígona*, de Sófocles deveria apresentar para justificar-se e justificar seu acréscimo ao espólio das já existentes? Resposta: certamente deveria apresentar uma leitura dessa tragédia que se desse conta e levasse em conta o ponto de vista da lógica interna do pensamento mítico e da visão de mundo trágica grega (Torrano, 2022, p. 16).

Para a compreensão do conceito de tirania na tragédia grega, fez-se a análise nos próprios textos clássicos de Platão e de Aristóteles, que tratam da tirania antiga e, depois, outra bibliografia complementar. Em Aristóteles, *A política*, no livro I, temos o desenho de uma *pólis* e a identificação do senhor da casa ao monarca, e o problema de um monarca quando todos os cidadãos são iguais, pois isso engendra a tirania. No livro V, temos discussões sobre os tipos de tirania e os problemas que elas causam.

Em a *República*, de Platão, livro VIII e IX, há uma descrição do conceito de tirania. No Livro I, encontram-se considerações sobre aspectos que margeiam o comportamento tirânico. Já no livro *Discurso da Servidão Voluntária*, de La Boétie, o autor traça um perfil acerca de questões sobre os tiranos, bem como de seus apoiadores. *Hiero ou Tyrannicus* é a obra de Xenofonte onde ele descreve o que é ser um tirano, assim como *O tirano e a cidade* (2020), de Newton Bignotto, que corrobora para o entendimento do conceito de tirano.

Tecer reflexões sobre *Antígona* como tragédia de ação complexa é, sobretudo, construir um caminho que vai desde a apresentação da mudança da fortuna para o infortúnio, até a formação da catástrofe. Essa, por sua vez, vai resultar na reviravolta e no reconhecimento e, por fim, resultar na compaixão ou terror. Nesse segmento, para definir a tragédia grega, basta, em essência, compreender “a situação trágica”, que se mantém, no nível diegético, linearidade na ação dramática, uma vez que vai

[...] trazendo atroz angústia, mas admitindo uma solução satisfatória. Muito mais frequente, porém, é o conflito trágico em si concluso – um conflito sem saída. Esmagado pela fatalidade ou por forças desencadeadas por ele mesmo, o herói sucumbe, não raro porque, por certo excesso ou sabedoria “desmedida”, desequilibrou a “medida”, a lei ou a harmonia da polis e do universo: lei natural e lei moral (também a justiça é a medida certa) se identificam na concepção mítica (Rosenfeld, 1993, p. 52).

Isso mostra a necessidade de (re)construir a ação complexa, fazendo uso das contribuições inscritas na *Poética*, de Aristóteles, pois o termo é cunhado por esse filósofo. Para

isso, leituras do preceito aristotélico e de sua crítica vão se somar a estudos realizados sobre a ação complexa. Com efeito, (re)construir significa, aqui, dar sentido à *Antígona* para que a obra se configure como uma tragédia no sentido clássico, assim como *Édipo Rei*. Sendo assim, *A arqueologia da ação trágica* (2012), de Sandra Luna é fundamental para a compreensão das origens da tragédia e, *Cenas de Reconhecimento na poesia grega* (2012), de Adriane Duarte para a compreensão das cenas de reviravolta e reconhecimento.

Valendo-se de método comparativista para amparar esta dissertação, decidiu-se, a fórceps, estabelecer a diferença entre “atitude comparativa” e Literatura Comparada, pois, no âmbito dos estudos comparados, a comparação não é um fim, mas um meio. Conforme evidencia Tânia Franco Carvalhal (2004, p. 6), “[...] a comparação não é um recurso exclusivo do comparatista nem um método específico, mas um procedimento mental, um ato lógico-formal do pensar diferencial (processualmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva)”. Desse modo, “[...] valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano”.

Desse modo, começo este estudo com uma introdução aos Estudos de Linguagens contextualizando a relação comparativista entre a Filosofia, a Literatura e o Teatro, para, então, tecer breves considerações sobre a relação entre Filosofia e Literatura e destacar um elogio ao anacronismo, de forma consciente.

A terceira seção, “Entre os festivais atenienses e a contribuição aristotélica: um percurso” é dedicada à análise dos festivais atenienses e a contribuição aristotélica, de forma a contextualizar as Grandes Dionisas Urbanas e a tragédia, como instrumento político e forma de pensar. Em seguida, a tragédia grega, sob a perspectiva *Poética* de Aristóteles, o legado do gênero dramático com o tragediógrafo Sófocles e, por fim, em cena, as tragédias *Édipo*, o paradigma; *Antígona*, a repugnante.

Na quarta seção, “Regimes políticos: algumas considerações” instauro algumas considerações acerca de um antigo regime político bem conhecido por nós: a tirania. De forma que se faz uma primeira contextualização no que dispõe a Filosofia Antiga, de Platão, *A República* e Aristóteles, *A Política*, para, então, entender a concepção de servidão voluntária e colocar em evidência as características de um homem tirano.

No que concerne à quinta seção, “*Antígona*: em busca da ação complexa”, discute-se a análise sobre a ação complexa em *Antígona*, de Sófocles. A princípio, apresenta-se o enredo da peça para, na sequência, destacar a voz de Antígona em meio ao regime tirânico e, por fim, em cena, tecer a análise de *Antígona* e a ação complexa.

Finalmente, a dissertação é concluída com a sensação de que algo tenha passado despercebido, e que o interlocutor, que tiver paciência, esteja disposto a se emaranhar nessa tempestade de ideias. De maneira que, apenas escrevo o que vai se encaixando entre as seções e trago à tona o que repito ao longo do trabalho. Assim, chego à última seção, a conclusão. Na verdade, concluo que *Antígona* é a tragédia de ação complexa e, como em *Édipo*, de Sófocles, a tirania engendra essa(s) ação(ões).

Assim, a pesquisa bibliográfica – como demonstrado – constitui-se em aporte necessário para a realização de um levantamento crítico, analítico e reflexivo. Convém acrescentar que também foram realizadas pesquisas na plataforma da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES); em revistas indexadas da área de Filosofia e Letras; em Grupos de Pesquisa que abordam a temática e as indicações do orientador.

2 EM CENA: A LINGUAGEM

2.1 Filosofia e Literatura: breves considerações

A linguagem, a nossa mais cara invenção, indispensável e bela, mas nunca estática e absoluta, mas, sempre fluida, sempre múltipla e viva como pássaros em voo. Como se poderia almejar mais? Os problemas surgem quando a encaramos como apreensão ou revelação do mundo e esquecemos que ela mesma já é mundo, já é criação de mundos.

(Maria Luiza Saboia Saddi. In: **Os desenhos no céu: sonho e poesia**)

Nesta seção, o propósito é apresentar, sinteticamente, algumas considerações sobre a relação entre Filosofia e Literatura. De modo que, primeiro será apresentado, de forma sucinta, o contexto em que a filosofia surge; num segundo momento, a Literatura e, por último, por meio dos estudos comparados, a relação que ambas têm, como veremos a seguir.

O legado grego marcou e influenciou a cultura ocidental, seja no teatro, seja na Política, na Literatura e na Filosofia. O povo helênico contribuiu para a formação de um vasto vocabulário para várias línguas; assim, a influência grega, como um ponto de partida, constituiu destaque de algumas áreas aqui apresentadas:

- Língua, expressões como: academia, anemia e eutanásia, são alguns exemplos de palavras de origem grega.
- No campo das Artes: durante o período Clássico (e ainda na contemporaneidade), os diversos elementos gregos padronizam a beleza que foi estabelecida na antiguidade.
- Nas Ciências: é sabido que foram os gregos os primeiros a apresentarem explicações racionais sobre a natureza. Segundo Ribeiro (2022), “a medicina, por exemplo, ainda é eminentemente grega tanto na forma quanto no método.”
- Filosofia: é da Grécia antiga que surgem vários conceitos sobre a origem do universo. Ribeiro (2022) destaca que isso vai adentrar “várias doutrinas religiosas ainda atuantes, dentre elas, o cristianismo”, assim como a tirania e a democracia, que são feitos gregos que existem há 2.500 anos.

- Literatura: Os gêneros literários, como a poesia épica, lírica, tragédia, comédia, romance, retórica e oratória, e a sátira são de origem grega. A exemplo, a tragédia *Antígona* de Sófocles, tem mais de 2.500 anos.
- Mitologia: *Iliada* e *Odisseia*, de Homero, são exemplos de representações mitológicas e literárias da tradição grega.

A filosofia ocidental tem um grande destaque no que diz respeito à influência dos pensadores gregos da Atenas Clássica. Assim, quando pensamos nessa relação, a primeira coisa que surge à mente é a própria filosofia grega. A esse respeito, Wilson Ribeiro assevera que:

Tanto a filosofia quanto a palavra “filósofo” (*gr. φιλόσοφος*), ‘amigo da sabedoria’, têm origem grega. Nesse sentido, parece ter sido usada pela primeira vez nos séculos VI ou V a.C por Pitágoras (Diógenes Laércio 1.12) ou, talvez, por Heráclito de Éfeso (F 35). (Ribeiro, 2022, s.p).

É importante salientar que os filósofos gregos se desprendem dos mitos para encontrar explicações racionais para o universo, utilizando a lógica e a argumentação racional como fundamentos de uma teoria concreta. É justamente nesse período que o filósofo Sócrates (469 a.C./ 399 a.C.), nascido em Atenas, marca e divide a filosofia historicamente por meio de seu legado, da seguinte forma: período pré-socrático, período socrático e pós-socrático.

Com efeito, Wilson Ribeiro nota que:

Tradicionalmente, o início do período pré-socrático (e da filosofia grega) é marcado pela previsão de um eclipse solar em -585, por Tales de Mileto e dividido em três grandes etapas: O primeiro século do período caracterizou-se principalmente pela criatividade especulativa; no período seguinte, com o desenvolvimento de técnicas de argumentação e lógica, muitas das conclusões até então obtidas foram revistas e intensamente criticadas; e os últimos filósofos pré-socráticos, já contemporâneos de Sócrates, procuraram acomodar os escassos conhecimentos científicos da época à filosofia (Ribeiro, 2022, s.p.).

A literatura helenística tem uma grande influência da tradição oral e, posteriormente, na escrita. Obras fundamentais, como *Iliada* e *Odisseia*, de Homero, as tragédias gregas de Sófocles, Ésquilo e Eurípedes, foram/são essenciais para a formação da literatura. A tragédia grega, um gênero literário de grande relevância, surge na Grécia Antiga, no século V a.C., ela era declamada e cantada em versos nas festas religiosas em honra a Dioniso, será apresentado mais à frente.

Para Wilson Ribeiro:

Em sua forma mais pura, o gênero trágico subsiste na obra dos três grandes poetas atenienses, Ésquilo (-525/-456), Sófocles (-496/-405) e Eurípides (-485/-406). Da maioria dos outros poetas trágicos sabemos pouco mais do que o nome, o título e/ou enredo de algumas tragédias. Com poucas exceções, o enredo de todas as tragédias conhecidas se fundamenta nos grandes ciclos lendários da mitologia grega. Das oitenta tragédias compostas por Ésquilo restam-nos, desgraçadamente, apenas sete; das cento e vinte de Sófocles, temos igualmente apenas sete; dentre as oitenta e tantas obras dramáticas de Eurípides, somente dezessete tragédias e um drama satírico sobreviveram (Ribeiro, 2022, n.p).

Embora a relação que a Literatura e a Filosofia apresentam possa parecer banal, é importante estabelecer um consenso no que diz respeito às relações sobre as questões atuais referentes ao instrumento de humanização que ambas têm. Para isso, será elaborado um consenso para que elas possam ser vistas lado a lado de forma a se complementarem, usando como aporte metodológico a Literatura Comparada. Com isso, a partir do que afirma Tânia Franco Carvalhal sobre a Literatura Comparada:

A crítica literária, por exemplo, quando analisa uma obra, muitas vezes é levada a estabelecer confrontos com outras obras de outros autores, para elucidar e para fundamentar juízos de valor. Compara, então, não apenas com o objetivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados, mas, principalmente, para saber se são iguais ou diferentes. É bem verdade que na crítica literária, usa-se a comparação de forma ocasional, pois nela comparar não é substantivo. No entanto, quando a comparação empregada como recurso preferencial no estudo crítico, convertendo-se na operação fundamental da análise, ela passa a tomar ares de método – e começamos a pensar que tal investigação é um “estudo comparado”. Pode-se dizer, então, que a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de e seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. Em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim (Carvalhal, 2007, p. 7-8).

Em essência, Tânia Franco argumenta que a Literatura Comparada se alia à prática como uma atitude comparativista, fazendo com que a análise se torne mais ampla. É importante salientar que esse método surgiu no século XIX, trazendo, de forma empírica, estudos comparativistas a respeito dos elementos regionais e sociais, psicológicos e estruturais de uma época. O estudo literário comparado dá um enfoque vasto à Literatura do ponto de vista metodológico e conceitual, trazendo à tona todos os elementos literários anteriores e

contemporâneos. Considerando o exposto, seguido do aspecto metodológico, Lourdes Kaminski Alves expõe que:

Ainda quanto ao aspecto metodológico, Henry Remak, lembra que “um estudo de literatura comparada não tem que ser comparativo a cada página ou a cada capítulo, mas o propósito, a ênfase e a execução globais devem ser comparativos”. A verificação do propósito, da ênfase e da execução requer igualmente, julgamento objetivo e subjetivo, não se devendo estabelecer regras rígidas além desses critérios. Conforme Remak, o comparatista não pode esquecer que a literatura é um amálgama, um complexo, e não uma série de obras individuais, podendo ser compreendida como uma filosofia das letras que representa a totalidade do fenômeno literário (Alves, 2003, p.29).

Sendo assim, a escolha desse viés metodológico se deu em função da separação que existe entre esses saberes, visto que é possível pensar a Filosofia a partir do corpus literário e vice-versa. Deve-se notar, também, que esses saberes contribuíram e contribuem para a formação humana, política, e a formação existencial e cidadã de maneira geral. Assim, expõe-se, a seguir, um breve histórico e análise, visto que pontos de partidas não faltam para que se estabeleça um entendimento que esses saberes compartimentalizam entre si, no entanto, sem buscar o pretérito mais que perfeito.

Antonio Candido, em seu texto *A Literatura e a Formação do Homem*, destaca que:

Um certo tipo de função psicológica é talvez a primeira coisa que nos ocorre quando pensamos no papel da literatura. A produção e fruição desta se baseiam numa espécie de necessidade universal de ficção e de fantasia, que decerto é coextensiva ao homem, pois aparece invariavelmente em sua vida, como indivíduo e como grupo, ao lado da satisfação das necessidades mais elementares. E isto ocorre no primitivo e no civilizado, na criança e no adulto, no instruído e no analfabeto. A literatura propriamente dita é uma das modalidades que funcionam como resposta a essa necessidade universal, cujas formas mais humildes e espontâneas de satisfação talvez sejam coisas como a anedota, a adivinha, o trocadilho, o rifão. Em nível complexo surgem as narrativas populares, os cantos folclóricos, as lendas, os mitos (Candido, 1972, p. 3).

A relação entre Literatura e Filosofia se fez presente no pensamento mítico grego arcaico, ou seja, essa relação é histórica e cultural já que as tragédias gregas fizeram parte de estudos filosóficos, como na *Poética*, de Aristóteles. Assim, a proximidade que elas tinham na Atenas clássica já estava descrita na cultura grega, como destaca Jaa Torrano (2022, p. 13): “[...] o pensamento mítico grego arcaico está documentado nos poemas atribuídos a Homero e Hesíodo e na tradição poética e literária que ao longo da História da Cultura grega dialogou

com esses poemas fundadores”. Entretanto, a compreensão usual do termo literatura pode ser destacada, como:

Em latim, *literatura* significava instrução, saber relativo à arte de escrever e ler, ou ainda gramática, alfabeto, erudição etc. Pode-se afirmar que, fundamentalmente, foi este o conteúdo semântico do vocabulário “literatura” até ao século XVIII, ora se entendendo por *literatura* a ciência em geral, ora, mais especificamente, a cultura do homem de letras. Quando, no século XVII ou na primeira metade do século XVIII, se pretende designar o que hoje denominamos “literatura”, empregam-se a palavra *poesia*, a expressão *belas artes*, ou no caso de se pretender referir certa forma de prosa, utiliza-se o vocábulo *eloquência* (Aguilar e Silva, 2011, p.22).

Logo de início, é possível perceber que essa relação entre Filosofia e Literatura é antiga e atual, pois, no que diz respeito à linguagem, ambas se nutrem da arte da palavra, sendo assim, é possível estabelecer um estudo de comparação. Ora, tal definição cria a possibilidade de rastrear o vínculo e algum tipo de parentesco entre Filosofia e Literatura e colocar face a face. Isso não quer dizer que serão colocadas dentro do mesmo significado, mas, sim, estabelecer a proximidade entre elas, sem limitar a investigação e delimitar o campo de estudo. Além disso, pode-se estabelecer de antemão que a relação dessa tradição poética formou questionamentos e debates que até hoje nos são caros, como a origem e a criação do Universo, formação humana e cultural.

No início desta seção, há uma pequena passagem da escritora Maria Luiza Saboia Saddi, que deixa claro como a Literatura nasce por meio da linguagem como atividade humana, ora, a Filosofia também. Antonio Candido em seu livro *A literatura e a formação do homem*, destaca que a literatura é uma maneira de conhecimento e se alinha com algumas realidades.

Antonio Candido (1970) reafirma esse papel da literatura, no Brasil, visto que, como um viés de fenômeno cultural, ela deve ser acessível às pessoas e isso independe de sua condição socioeconômica e cultural. Dessa forma, a Literatura, assim como a Filosofia, não deve ser um privilégio restrito à determinada classe ou grupo, pois, como informado anteriormente, ela é um direito universal que desenvolve a experiência humana, aumenta a compreensão e faz com que as sociedades sejam mais inclusivas e igualitárias.

Por fim, como parte condutora dessa reflexão, é necessário reconhecer a transformação e a relevância da Literatura e da Filosofia como áreas do conhecimento humano que fazem parte da formação cultural e intelectual. Esse reconhecimento permite a compreensão de questões profundas da condição humana e as peculiaridades do mundo, fazendo que a Literatura e a Filosofia façam parte da formação humana.

2.2 Não é assim tão fácil não ser anacrônico: um elogio ao anacronismo

Por que fazer o elogio do anacronismo quando se é historiador? Talvez para convidar os historiadores a se pôr à escuta do nosso tempo de incertezas, observando tudo o que ultrapassa o tempo da narração ordenada: as exaltações assim como as ilhas de imobilidade que negam o tempo na história, mas que fazem o tempo da história.

Nicole Loraux. *In: A tragédia de Atenas*

Esta dissertação, de modo geral, não representa um retorno ao pretérito perfeito. O objetivo não é entender exclusivamente um único tipo estabelecido de ação complexa, como determina Aristóteles na *Poética* – tema que será abordado mais adiante – e, sim, analisar os elementos que aparecem na obra *Antígona*, de Sófocles, e contrastar com o pensamento contemporâneo usando a Literatura Comparada como viés metodológico. O intuito é trazer à tona interpretações e hipóteses que nos facilitarão uma apreensão contemporânea da referida peça. Dessa forma, a investigação não vai se reduzir somente ao contexto daquele momento, mas, sim, demonstrar como esses elementos podem ser apreendidos e discutidos hoje e de que forma perduram em nossa sociedade há 2.500 anos, sem, é claro, retirar tudo o que já foi considerado pelos grandes estudiosos da Grécia antiga.

Ora, ao estudar a Antiguidade – seja helenista seja historiador, ou os dois – encontra-se no meio o anacronismo, termo de origem grega (do grego *ἀνά* “contra” e *χρόνος* “tempo”), mas que passa a ter sentido no século XVI. À primeira vista, o termo anacronismo pode soar de maneira negativa, assim como de maneira positiva. No que concerne à maneira positiva, é necessário se ater à responsabilidade da consciência histórica ao pensar a Antiguidade, de modo que se reconhece a distância e a diferença existentes na história.

Nesse sentido, Nicole Loraux, pontua que:

Nunca se dirá o bastante a que ponto o medo do anacronismo pode bloquear: porque, se o dever intelectual foi investido de não interpretar um fato de sociedade ou um acontecimento senão no interior do quadro bem definido dos “conceitos contemporâneos” e das atitudes da época, não correria toda nova proposição o risco de ser rotulada de imprudência metodológica? De fato, uma censura desse tipo impede que se considere um “outro tempo” no interior do tempo dos historiadores – este outro tempo que, em um estudo já bem antigo, Jacques Rancière batizava com este nome: *acronia*. Por ora, quero dizer apenas que se trata deste tempo que se experimenta quando está, de maneira bem shakespeariana, “fora de controle”, este outro tempo que, de todo modo, é preciso postular, mesmo se apenas para dar um estatuto a tudo aquilo que, em uma época, dela se pensa de maneira antecipada (Loraux, 2009, p. 188).

Como observado por Loraux, ao examinar o anacronismo como o pesadelo do historiador, é necessário considerar que esse “pesadelo” se estende a quem estuda a Antiguidade. De maneira geral, isso realmente causa um bloqueio, pois ao evitar comparações com termos contemporâneos, com medo de “cometer” anacronismo, no que concerne a novos estudos e paradigmas, a reflexão é afetada, impedindo que surjam outros apontamentos, questionamentos e discussões acerca dos estudos da Antiguidade.

Não se pode ignorar, todavia, que aquele que estuda a Antiguidade passa pelo anacronismo, por bem ou por mal, em decorrência da distância temporal ou mesmo para facilitar o entendimento, a construção de raciocínio e estabelecer uma coerência. Loraux destaca, ainda, que:

É bem possível que o historiador da Antiguidade não esteja submetido às mesmas exigências que os historiadores dos outros períodos – o que esses, aliás, sabem fazer sentir na hora certa. Pode no mínimo acontecer que, em razão do extremo distanciamento de seu objeto, ele seja necessariamente levado, queira ou não, a passar por anacronismo quando recorre – desejando dar a vida e conteúdo a fatos que, a tal distância, correm o risco de ser reduzidas a pura forma – a algum *analagon* para a construção do seu raciocínio. Como poderia esquivar-se dessa necessidade, uma vez que os próprios amantes do antigo (os mais ou menos tradicionalistas) – que recusam todo e qualquer trabalho com o presente para evitar, dizem eles, “fazer política” ou, pior que isso, “fazer jornalismo” – a todo momento fazem comparações? (Loraux, 2009, p. 188-189).

No entanto, é importante que se considere o anacronismo controlado. Notadamente, fazer uso da criatividade, para que haja uma compreensão eficaz do passado e do presente, é essencial, visto que, segundo Loraux (2019), “[...] o presente é o mais eficaz dos motores da pulsão de compreender”. Em última análise, o que está, aqui, em jogo é como se pode ter acesso ao pensamento grego e ao homem antigo? Loraux afirmou:

Porém... há um porém. Pouco a pouco, e cada vez mais, comecei a me interrogar. A me perguntar *de onde nós falávamos*, nós que pensávamos restituir os gregos ao seu próprio discurso, como podíamos pôr a nós mesmo entre parênteses para produzir enunciados do tipo “a cidade grega é...”, “o homem grego pensa...”, por qual milagre – e recusávamos o “milagre grego” de nossos estudos clássicos – podíamos ter assim acesso, sem mediação, diretamente e sem distorção, aos pensamentos do homem grego? Sem dúvida, a palavra de ordem era *Back to the Greeks!*. Mas, além do aspecto *Back to* incomodar por implicar uma ida sem volta, como seria possível que, tendo tão pouco em comum com os gregos, pudéssemos ter a certeza de compreendê-los? Pensei, então, que para poder penetrar nas categorias gregas seria preciso

que partilhássemos alguma coisa – ainda que só um pouco – de seus sentimentos e pensamentos (Loraux, 2009, p.192).

Com base nisso, como bem coloca Marc Bloch (2002), convém compreender o presente pelo passado e o passado pelo presente. Nessa esteira de pensamento crítico, Nicole Loraux, no livro *A tragédia de Atenas* (2009), assevera que é preciso defender uma “prática controlada do anacronismo”, pois ao ir em direção à Grécia antiga, é fundamental ter a consciência de que conceitos, pensamentos e questões, que já não são mais gregas, podem ser atribuídos a eles. Assim, há necessidade de estabelecer que nem tudo se pode atribuir ao passado, mas é possível tentar, sabendo ir e vir, e trazer à tona os problemas antigos ao presente. Em relação a essa abordagem, Loraux pondera que:

Nem tudo é rigorosamente possível quando se aplicam ao passado questões do presente, mas pode-se, ao menos, tudo experimentar sob a condição e estar a todo momento consciente do ângulo de ataque e do objeto visado. Afinal, ao trabalhar em regime de anacronismo, há sem dúvida ainda mais a extrair do procedimento que consiste em voltar ao presente carregado de problemas antigos. Vejamos ainda uma vez que a “democracia”. Podemos apostar uma reflexão sobre os “problemas gregos da democracia moderna” corre o risco de ser incomparavelmente mais fecundo do que qualquer interesse voltado para os aspectos modernos da democracia grega (Loraux, 2006, p. 198).

Em síntese, como apontado brevemente nesta seção, o problema do anacronismo é bem presente. No entanto, é possível estabelecer uma prática do anacronismo controlado, como pontua Nicole Loraux. Entende-se que estabelecer linguagens e conceitos atuais levando-os a estudos da Antiguidade é interessante para tecer reflexão acerca dos aspectos modernos, levantando confluência, divergência e transdisciplinaridade para novas pesquisas.

3 ENTRE OS FESTIVAIS ATENIENSES E A CONTRIBUIÇÃO ARISTOTÉLICA: UM PERCURSO

3.1 As Grandes Dionisas Urbanas e a tragédia como instrumento político e forma de pensar

O aparecimento da *polis* constitui, na história do pensamento grego, um acontecimento decisivo. Certamente, no plano intelectual como no domínio das instituições, só no fim alcançará todas as suas consequências; a *polis* conhecerá etapas múltiplas e formas variada.

Jean-Pierre Vernant. *In: As Origens do Pensamento Grego*

Pensar o ambiente em que ocorriam os concursos trágicos em Atenas é pensar nas festividades gregas, portanto, nesta seção, buscou-se demonstrar como a tragédia grega se inseria em uma das principais festividades atenienses, as “Grandes Dionisas¹ Urbanas”. No entanto, convém lembrar que as “Grandes Panateneias” representavam o festival de maior importância em Atenas, pois, além de honrar a deusa Atena, ainda o faziam a Dioniso, a saber: Leneias, Antestérias, Dionisas Urbanas, Dionisas rurais, em que havia os concursos de comédia, tragédias e ditirambos².

O teatro trágico ático foi uma maneira de ligar a religião e a forma social da vida do grego e de quem por ali passava. Assim, dois aspectos estavam ligados naquele momento: de um lado, a religião e o lugar sagrado; do outro, os festivais que aconteciam em determinados meses do ano. As festividades do mundo grego antigo eram inúmeras e deuses, como Afrodite, Hera, Pala de Atena, Dioniso e Apolo, são alguns exemplos dos que recebiam culto. Constituíam, portanto, as mais variadas festas com um intuito estabelecido, que, segundo Moerbeck:

As festas eram muitas e possuíam funções e dinâmicas próprias. Temos as festas agrárias, nas quais podemos ver o culto aos cereais, aos animais e às flores. Nesse tipo de festividade poderia haver a presença simbólica de sátiros, ménades e falos, o que dava conotações orgiásticas a essas festas. Havia festas guerreiras, nas quais se preparava a ida para a guerra, ou se comemorava uma

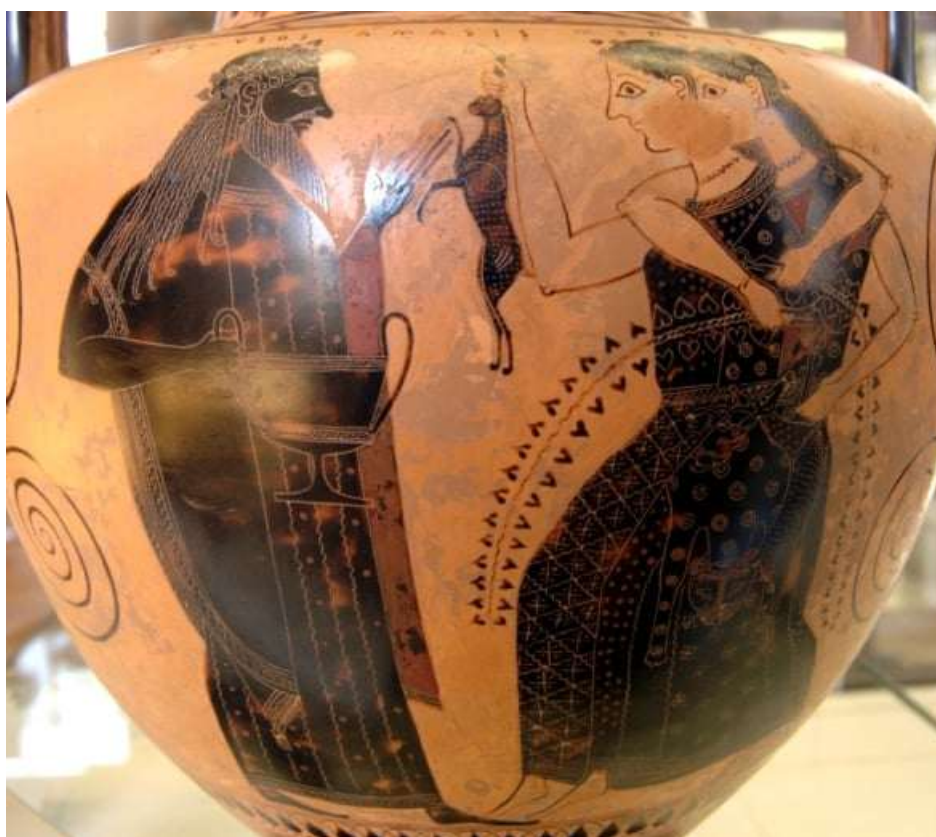
¹“Dionisas” e/ou “Dionísia” são dois termos encontrados em traduções para se referir às festividades, ora aparecerá “Dionisas”, ora “Dionísias”, no decorrer do texto.

² Segundo o teórico francês Patrice Pavis (2015. p. 107), em seu *Dicionário de Teatro*, afirma que: “Sendo em sua origem um canto lírico para glorificar Dioniso, interpretado e dançado por coreutas conduzidos pelo corifeu, o ditirambo evolui, notadamente com SIMONIDE DE CÉOS (556-468) e LASOS D’ HERMIONE, para um diálogo, resultando, segundo Aristóteles, na tragédia.”

vitória. Festas funerárias cultuavam os ancestrais, os mortos da família e os guerreiros mortos pela pólis (Moerbeck, 2013, p.248).

Dioniso, deus olímpico de origem pré-helênica, era o patrono dos festivais dramáticos, sendo cultuado na Ática, em Delfos, nos festivais. Conforme Wilson Ribeiro (1999), “[...] a Dioniso estava também associado um culto de Mistérios, em que eram celebrados rituais de fertilidade altamente secretos”. Ele era, muitas vezes, apresentado com uma taça de vinho em suas mãos, acompanhado de sátiros e mênades (também conhecidas como ninfas ou bacantes), como podemos observar na figura, a seguir, que mostra a cena de ânfora ateniense, representada pela imagem de Dioniso e das Mênades.

Figura 1 – Reprodução da Cena de Dioniso e Mênades, século VI a.C, do pintor de Amásis.



Fonte: Portal Grécia Antiga (2024)

Em Atenas, as festividades “Leneias e as Dionisas Urbanas e Rurais” passam a ser reconhecidas e se tornam famosas por apresentarem, durante os festivais, as tragédias, as comédias e os dramas satíricos. Celebrada em Atenas, durante o inverno, as Leneias faziam

parte dos festivais em honra a Dioniso e, talvez, seja o mais antigo festival ateniense, pois, segundo Cristina Agostini:

Nas Lenéias, os concursos de tragédia foram introduzidos em 433 a.C e as comédias um pouco antes, em 442 a.C. Embora a origem que deu nome à essa festividade seja incerta, vale ressaltar que uma das possibilidades é a variação da palavra *lenós* que significa ‘cuba de prensa’ e de Lénaion ‘lugar em que o vinho era espremido e guardado até que sua fermentação se completasse’. No mês Gamelión, o mês mais frio do ano, o vinho passava por sua extrema depuração (Agostini, 2008, p. 26).

Quando findava o inverno, no período da primavera, a festa dionisiaca, subsequente às Leneias, era a Antestéria. Conforme Agostini (2008), os vinhos ficavam em vasos de barro, metade enterrados para que ocorresse a fermentação e, depois, eram abertos para que as almas pudessem sair do mundo subterrâneo e bebê-los. Quando chegava no fim de março e começo de abril dos atenienses, as comunidades rurais começavam seus intensos festivais, conforme aponta Agostini:

Da segunda metade de março dos atenienses até a primeira metade de abril era conhecido como o mês de *Elaphebolión*, cuja participação maciça das comunidades rurais consistia num ponto bastante importante para a complexidade festiva desse período. Realizava-se uma grande procissão dionisiaca seguindo falos de madeira e a antiga estátua do deus, bem como eram apresentadas encenações dramáticas para Dioniso Eleutereu e disputas teatrais, já que este era o festival conhecido como Grandes Dionisas ou Dionisas Urbanas (Agostini, 2008, p.26-27).

Assim, como o clima era mais ameno, diferentemente das Leneias, que aconteciam no inverno, o público ateniense era maior e diversificado nas Grandes Dionisas, concentrando, além do cidadão ateniense, os metecos (estrangeiro que residia em Atenas) e estrangeiros, como explica Agostini:

Passado o rigoroso inverno do mês de Gamelión, na primavera do *Elaphebolión*, o mar já estava navegável e o tráfico terrestre não apresentava problemas, o que sugere o deslocamento de pessoas de diferentes cantos da Grécia para acompanhar as festividades das Grandes Dionisas (Agostini, 2008, p. 27).

A tragédia grega acontecia na festa em honra a Dioniso, ou seja, as Dionisas que se dividiam em rurais e urbanas. Nessa festividade, um bode era sacrificado como oferenda. Importa acrescentar que a palavra “bode”, em grego, é *tragos*, uma notória ligação semântica à

tragédia. Mas de que forma acontece o surgimento e a introdução da tragédia grega nos festivais atenienses? Jaa Torrano diz que:

Na primeira metade do século VI, Sólon – ou Hiparco filho de Pístrato – introduziu nas Panateneias a recitação dos poemas de Homero, *Íliada* e *Odisseia*, com a exclusão dos outros, obrigando os rapsodos a recitá-los em ordem sequencial: o seguinte começava onde o anterior havia parado. Isso foi de uma importância decisiva para a difusão do conhecimento dos mitos heroicos pan-helênicos na Ática. Todo ano havia as Panateneias e essa recitação sistemática difundiu o conhecimento dos mitos heroicos pan-helênicos na Ática, quando a epopeia já estava em declínio. Atenas tornou-se o centro de difusão e conservação dos poemas homéricos (Torrano, 2018, p. 274).

Como observado, as Panateneias foram importantes, pois além de ser o primeiro festival, foi também o local em que os mitos heroicos foram introduzidos. Nesse sentido, Torrano chama a atenção para a instauração das Grandes Dionisias, em março, quando o mar Egeu volta a ser navegável e onde as tragédias são apresentadas:

Na segunda metade do século VI, em 534 a.C., instituíram-se em Atenas as Grande Dionísias, ou Dionísias Urbanas, que eram festas do culto dionísíaco e que tinham início com a procissão que trazia a estátua cultual de Dioniso Eleutereu do santuário de Elêuteras, no norte da Ática, na fronteira com a Beócia, para o altar no teatro de Dioniso, na costa da Acrópole. Era acompanhada de cantos e sacrifícios. O espetáculo da tragédia era o centro do festival e depois se acrescentaram também os concursos de ditirambos, os concursos de coros, os dramas satíricos e a comédia (Torrano, 2018, p.274).

Jaa Torrano, sobre a poesia épica e cantos corais destaca que:

A tragédia surge dessa confluência da poesia épica e do canto coral. A epopeia, onde ela foi procurar os seus temas e as suas personagens, é o registro de um estado organizado sob a forma tribal, como vemos na *Íliada*: o exército se organiza por tribos e tem um código de ética do estado tribal. A poesia coral surge como manifestação artística no século VII, quando Alcman, de origem lídia, domiciliou-se em Esparta e lá ensinou o canto coral, cuja prática se difundiu e se consagrou no mundo grego. O Estado, então, já se organizava na forma de *pólis* e, nesses primórdios da *pólis*, a poesia – tanto coral quanto monódica – é uma manifestação da consciência da cidadania e dos valores políticos e individuais. Tendo origem na confluência da epopeia e da poesia coral, a tragédia tem duplicidade estrutural, composta do canto aliado à dança nos cantos corais e da palavra falada nos diálogos entre as personagens (Torrano, 2018, p. 274).

Como visto, a tragédia advém dessa fusão entre a poesia épica e os cantos corais e foi se aperfeiçoando conforme a *pólis* ia se formando e, se apresentando conforme ia se instituindo. Torrano (2018) ressalta que os heróis da epopeia foram apresentados sob o ponto de vista da cidade, ou seja, consoante as suas regras. O coro trágico era uma representação da cidade já que se vestiam igual e tinham os mesmos rostos, evidenciando, ali, a coletividade.

Dando sequência à análise, Jaa Torrano retoma que:

Evidentemente, o primeiro dançarino, chamado corifeu, é o líder, mas eles têm uma posição de equivalência e de intercambialidade. Essa equivalência e intercambialidade dos dançarinos é uma metáfora da isonomia, da igualdade dos cidadãos perante a lei. Os que, na cidade, têm cidadania estão numa atitude de equivalência perante a lei e, nesse sentido, o coro trágico é uma metonímia da cidade. Como personalidade coletiva, o coro pode representar cidadãos de uma determinada cidade ou ainda figuras mitológicas, como, por exemplo, as Erínies nas *Eumênides* ou as Oceaninas no *Prometeu*, mas, independentemente dessa personalidade coletiva, elas também expõem um ponto de vista da cidade e isso fica claro quando o coro remete a valores da cidade, como, por exemplo, no louvor da *sophosýne* (excesso de moderação) e na condenação da *hýbris* (excesso de violência) (Torrano, 2018, p. 275).

A reflexão de Torrano evidencia que a tragédia foi uma grande voz da cidade de Atenas, do povo grego, notabilizando sua democracia, que é importante destacar, representou um regime político criado e desenvolvido na cidade de Atenas, isto é, a democracia ateniense tem sua representação por meio da tragédia. Desse modo, o poeta trágico encontrava-se ali, atento àqueles festivais que duravam três dias nas “Grandes Dionisas”, sentindo a responsabilidade que tinha diante daqueles que estavam ali presentes. No entanto, havia um sistema muito bem elaborado para a montagem das peças e da participação do festival, como expõe Jaa Torrano:

Para participar deles, o poeta trágico devia pedir um coro ao arconte-epônimo, assim chamado porque dava o nome ao ano civil; o poeta cômico pedia coro ao arconte *basileus*, o arconte-rei, que administrava o calendário das festas oficiais. Cada poeta no seu dia apresentava uma teatrologia: a trilogia trágica – três tragédias – e o drama satírico. Eram julgados por dez juízes; desde a reforma de Clístenes, Atenas tinha dez tribos e cada uma fornecia um juiz. Desses dez votos, cinco eram sorteados para ser destruídos sem que se soubesse o seu teor, provavelmente para que não houvesse suborno de juízes (Torrano, 2018, p. 276).

Essa situação identifica o modo com que as premiações também eram realizadas, assim como a forma democrática ateniense tinha, como uma de suas características, o preenchimento de cargos feitos por sorteios, de maneira que qualquer cidadão pudesse concorrer. No entanto, em cargos de competências militares não havia sorteio e, sim, indicação política.

No que se refere ao financiamento, esse acontecia por meio do sistema de liturgias. Em outras palavras, o cidadão com maior poder aquisitivo era indicado pelo poder público para arcar com despesas, como: manutenção de artigos militares, ensaios, vestimentas, máscaras e premiações dos festivais trágicos e cômicos. Torrano (2018) pondera que, durante a guerra do Peloponeso, os envolvidos com o espetáculo “atores, coristas e diretor” eram afastados de suas obrigações militares. Outro relevante acontecimento, que evidencia a relação tragédia com o poder público de Atenas, é destacado por Jaa Torrano:

[...] os órfãos de guerra, educados pelo Estado, ao chegar à maioridade, eram conduzidos pelo arauto e apresentados à cidade, na orquestra, e recebiam do Estado as armas completas de hoplita. O arauto proclamava o nome dos mortos, e exortava que esses novos cidadãos, a exemplo de seus pais, estivessem dispostos a dar a vida pela cidade. Este é o espírito da oração fúnebre pronunciada por Péricles: depois de elogiar o regime político e as instituições de Atenas e o caráter dos atenienses, por fim diz que esses mortos, cujos funerais então se realizavam, morreram gloriosamente por sua pátria e, se foram falhos durante a vida, com essa decisão de dar a vida por sua cidade resgataram-se de todas as falhas individuais e são agora modelos para os vivos. Assim era a ideologia da democracia ateniense (Torrano, 2018, p. 277).

Torrano (2018) comenta que os cidadãos mais pobres recebiam um subsídio para pagarem sua entrada no teatro, prática que foi documentada no século IV. Revela-se, assim, mais uma prova que mostra a relação da tragédia com o poder público. Com efeito, toda essa prática ateniense mostrava ao público sua educação e seus valores, era o momento em que a tradição ateniense se ressignificava, como aponta Jaa Torrano:

A tragédia não oferece modelos de conduta, mas mostra conflitos, contradições, erros de avaliação e obstinações fatídicas, que estimulam a reflexão e põem em questão os paradigmas tradicionais. Os heróis mitológicos, personagens da epopeia, são colocados no contexto e na perspectiva do estado democrático de Atenas, numa sobreposição de épocas, de instituições e de práticas sociais, que por um lado ressaltam a inadequação de certas condutas aristocráticas – como a soberbia (*hýbris*), a ousadia (*tólma*) e a obstinação (*authadía*) – e, por outro lado, reatualizam outros valores tradicionais, comunicando-lhes um novo sentido e novas ressonâncias, eminentemente democráticas – como a moderação (*sophrsýne*) e a prudência (*phrónesis*) (Torrano, 2018, p. 277).

Nesse sentido, é pertinente destacar que os heróis da epopeia, que são apresentados na tragédia, não são mais modelos, visto estarem repletos de excessos ruins. Cita-se, como exemplo, Édipo, personagem da tragédia clássica *Édipo Rei*, de Sófocles, que é cego por sua

tiranía e seus maus julgamentos. Na verdade, a tragédia destaca uma forma de governar que não fosse a tirania, mas que o governante ouça o povo e faça julgamentos justos.

Sobre a questão da elaboração política na tragédia, Jaa Torrano estabelece que:

Na tragédia elaboram-se os pródomos da teoria política com o imaginário tradicional do pensamento mítico, que está muito bem documentado em estado puro nas epopeias de Homero. O pensamento mítico se caracteriza pelo uso de imagens – imagem no sentido de objeto de uma percepção sensorial, ou seja: o que, como diz Platão, podemos conhecer tendo o corpo como instrumento de conhecimento. O pensamento mítico opera unicamente com imagens; nele não existe o conceito, no sentido de uma percepção intelectual que se produz por elaboração do raciocínio; nele, tudo é imediatamente dado através de imagens. Mas se a imagem é o objeto imediatamente dado de uma percepção sensorial, ela está limitada ao particular e confinada ao imediatamente dado (Torrano, 2018, p. 278).

Como observado, o teatro trágico, além de ter um viés religioso, foi também uma festa política alimentada pelo poder do Estado e se tornou o gênero literário de maior destaque na Grécia, no século V, a.C. Pisítrato (governante tirano de Atenas, entre 546 a.C. e 527 a.C.) foi o responsável por regulamentar e tornar as Grandes Dionisas como parte do calendário oficial das festividades. O festival tinha seis dias e seus últimos dias eram reservados as apresentações das tragédias. Com efeito, importa destacar que:

Os dias 14 e 15, os dois últimos dias do festival, eram reservados aos concursos trágicos. Neles, cada autor apresentava três tragédias, a chamada *trilogia*, e finalizava com um drama satírico, chamado também de drama silênico. Todo o conjunto das 4 peças constituía a *teatrologia*. A trilogia em seus princípios apresentava unidade temática. Apenas uma trilogia temática chegou até nós, a “Orestia”, ou a “Trilogia de Orestes”, de Ésquilo. Nela, a primeira tragédia representava o regresso e morte de Agamêmnon nas mãos da esposa, Clítemnestra; na segunda, seu filho, Orestes, o vinga matando a própria mãe; e na última Orestes é inocentado do matricídio pela intervenção da deusa Atena. Apesar da grandiosidade deste tríptico, a trilogia de mesmo tema praticamente não foi mais usada por Sófocles e Eurípedes, sendo cada uma das tragédias em cada trilogia uma unidade de em si (Piqué, 1988, p. 208-209).

No que se refere à disposição da construção do teatro ateniense, ela foi pensada para que o que era interpretado chegasse até a última fileira, como demonstrado na figura, a seguir. Em relação às indumentárias, no século V a.C., Piqué (1998) ressalta serem altamente decoradas. Além do uso de, usavam peruca e máscaras com feições próximas ao natural. Tais máscaras eram providas de abertura na boca para auxiliar na dicção e para que membros do coro fizessem o papel feminino. Na mesma linha, ele destaca que:

Se por um lado as máscaras impediam o uso das expressões faciais por parte do ator, por outro facilitavam a caracterização, pois ajudavam o público a identificar o sexo, idade e nível social da personagem. Temos imagens em vasos de atores estudando suas máscaras para aperfeiçoar a interpretação, que sem dúvida se concentrava mais na voz e nos gestos para expressar as emoções. Alguns atores consideram que estas condições materiais da interpretação teriam uma certa influência na própria estrutura das tragédias, que apresentam cenas curtas e limitadas, em geral, a monólogos e diálogos, uma vez que o público teria dificuldade de perceber quem estaria falando devido às máscaras que impediam a visão do movimento dos lábios. Como resultado, a tragédia grega tenderia a ter um caráter em geral estático e algumas vezes mesmo hierático na sua apresentação. Havia sem dúvida uma ênfase maior na palavra, recitada ou cantada, do que na ação. É imaginarmos atores trágicos tendo algum tipo de movimento mais brusco na cena (Piqué, 1998, p.216).

Por fim, é interessante lembrar que os concursos trágicos também foram grandes competições. Por meio de sorteio, um poeta saía vitorioso juntamente com o corego e os atores, com direito à gravação de seu nome em uma pedra. Sófocles se destacou pelas suas 24 vitórias, Ésquilo 14, e Eurípedes cinco vezes. As festividades atenienses eram para todos, tanto os próprios atenienses quanto os visitantes, que podiam estar ali presentes apreciando essa grande celebração da cultura ateniense de seus feitos.

3.2 Por entre atos e cenas: a tragédia grega em perspectiva aristotélica

Sobre a tragédia e a epopeia, delas mesmas, de suas espécies e de suas partes – de quantas são e de como se diferenciam –, das causas segundo as quais são bem ou mal construídas, e sobre as críticas e suas soluções, que se tenha dito o suficiente.

Aristóteles. *In: Poética*

Pensar a *Poética* de Aristóteles (384 - 322 a.C.), é pensar em todas as partes constituintes da composição trágica, visto que a tragédia é seu tema central e seu objeto de análise. E mesmo que alguns autores a considerassem incompleta, nada disso fez que com que ela deixasse de ser uma obra pertencente ao cânone. Aristóteles, no entanto, elaborou um manual para a construção, ditando quais elementos uma tragédia deve conter. Ocorre, todavia, que ele faz isso longe dos palcos atenienses, onde eram exibidas as tragédias gregas, e elenca apenas uma como a mais bela, *Édipo Rei* de Sófocles, como observa Florence Dupont:

Ora, Aristóteles, muito distante dessas realidades históricas, define a beleza de uma tragédia através de critérios objetivos e estéticos – independentes do contexto social e religioso, assim como do julgamento do público e da personalidade do poeta. Ele não faz de uma peça de teatro um acontecimento no âmbito de um concurso, mas um texto objetivável. É assim, que ele vê no *Édipo Rei* a mais bela das tragédias, pois o seu texto é o mais adequado às regras que ele mesmo promulgou. Porém, Sófocles não obteve a vitória naquele ano (Dupont, 2017, p. 22).

Ocorre, todavia, que “ser aristotélico” não é fácil, já que a *Poética* é a base da teoria literária Ocidental. Porém, para que se possa adentrar efetivamente nos estudos poéticos, é necessário retomar brevemente Platão acerca do que seja a *mimesis*, visto que, Aristóteles e Platão foram contemporâneos.

Platão (427-347 a.C.) desenvolveu a *mimeses* como uma mera imitação da verdadeira realidade. Para o filósofo, a *mimesis*, como imitação, era limitada e não abstrai a essência das coisas e tampouco tinha originalidade, pois era apenas cópia. Como afirma Platão:

Se em nenhuma passagem o poeta ocultasse, toda sua poesia e narrativa estariam isentas de imitação. Para que não me digas que ainda não estás entendendo, vou dizer-te como isso se dá. Se Homero, depois de dizer que Crises veio pagar o restante de sua filha e suplicar aos aqueus principalmente aos reis, já não falasse mais como Crises, mas como Homero, sabes que não mais seria uma imitação, mas uma simples narrativa (Platão, 2006, p. 98).

Ainda sobre a *mimeses*, Maria Cláudia Araújo estabelece que:

[...] compreendeu a *mimesis* como um tipo de produtividade que não criava objetos originais, mas apenas cópias distintas do que seria a verdadeira realidade. Para Platão, a arte tem uma origem sacra, divina e misteriosa, ao passo que a *mimesis* é apenas limitada a representar, sem propósitos pedagógicos ou morais que visem a essência das coisas ou a verdadeira natureza dos objetos (Araújo, 2011, p.71).

Para Platão, a *mimesis* seria apenas uma representação falsa, que gera a ilusão, muito distante da “verdade”. Como esclarece esse filósofo, a representação da imagem mimética não passava de uma imitação da imitação, ou seja, sem qualquer compromisso com a verdadeira realidade.

No entanto, Aristóteles, a partir dessa visão, dá outro sentido à *mimesis*³, diferente do imposto pelo seu mestre. Em oposição ao conceito inicial de Platão, como aponta Araújo (2011), Aristóteles evidencia o “processo mimético” criando uma concepção para a composição de sua poética, visto que a “imitação não se limita mais ao mundo exterior, mas se sustenta pelo critério de verossimilhança e fornece a representação como uma possibilidade, no plano fictício”, ou seja, não há qualquer compromisso em estabelecer uma “verdade” sobre a realidade metódica baseada na experiência.

Conforme apresentado inicialmente, a *Poética*, de Aristóteles, se estabeleceu como a base da teoria da literatura Ocidental, elencando em sua centralidade, como objeto de análise, a tragédia. É essencial entender que ela se forma por meio de elementos de manifestações artísticas, como: da música (composição da melodia), da poesia que vai desenvolver o enredo, métrica, caracterizações e dos modos das personagens e da própria construção da cena teatral. Ora, é importante considerar que todo esse trabalho tem por traz um agente, o poeta trágico e a composição do enredo, trabalho que Aristóteles considerava essencial. No entanto, Florence Dupont orienta que:

A *Poética* é, portanto, uma tentativa de análise textual da tragédia ateniense que elabora um sistema de produção/recepção com base no modelo escrita/leitura que permite dar conta da totalidade do texto de modo autônomo – ignorando a música –, sem considerar as necessidades da performance: as regras dos concursos e a soberania do *kairos*. Aristóteles exclui de seu campo teórico a dimensão social, religiosa e cultural do teatro grego, ou seja, pragmática, ao se livrar dos concursos, único quadro possível historicamente para uma performance trágica, assim como dos atores e coristas, cujo principal papel consistia em celebrar a ritual das Grandes Dionísias. Ele afirma, pelo contrário: A tragédia realiza sua finalidade sem concurso e sem autor (Dupont, 2017, p. 25).

Nesse sentido, torna-se importante ressaltar que a atividade para a composição da trama dos acontecimentos e para a organização da trama dos fatos é determinada pelo poeta trágico. Ora, a composição trágica, por excelência, é definida por Aristóteles (2017): “com efeito, quanto aos meios de efetuar a mimese, a tragédia é composta em duas partes; quanto ao modo, de apenas uma; quanto aos objetos, de três; além dessas não há mais nenhuma”. É essencial entender que, o que deve fazer parte da composição trágica é: elocução, melopeia, espetáculo,

³ Segundo Patrice Pavis (2015. p. 241): “A *mimese* é a imitação ou a representação de uma coisa. Na origem, mimese era a imitação e uma pessoa por meios físicos e linguísticos, porém esta “pessoa” podia ser uma coisa, uma ideia, um herói ou um deus. Na *Poética* de Aristóteles, a produção artística (*poiesis*) é definida como *imitação (mimese)* da ação (*práxis*).”

mito, caracteres (personagens) e o pensamento. Essas características, segundo Aristóteles, são facilmente identificadas na tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles; porém, essa divisão não é marcada em todas as tragédias.

Dessa forma, sendo Aristóteles um leitor das tragédias, ele reduziu a arte prática ateniense a práticas intelectuais, como ressalta Dupont (2017), “É no teatro que os atenienses julgam o teatro, discutem suas regras e seus valores, de modo prático e não teórico, sem o distanciamento que uma metalinguagem imporia”. Ou seja, a perspectiva imposta por Aristóteles dá crédito à apenas uma tragédia e exclui as outras, de forma que toda a cultura e o envolvimento do povo ateniense na construção trágica, as Grandes Dionísias, o concurso e o poeta trágico são descartados.

É válido afirmar que uma das principais contribuições da construção trágica aristotélica, é o modo como a arte poética ocorre de forma natural, como destacou Aristóteles (2017, 57): “[...] a ação de mimetizar desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem”. Em termos práticos, a tragédia é a *mimese*, ou melhor, a representação que deve ser composta por uma ação completa e elevada, uma linguagem ornamentada, suas partes devem ser divididas, os agentes devem atuar.

Aristóteles (2017) aponta que a tragédia é a *mimese* de homens de caráter elevado, pois os que praticam a mimese devem ser identificados por seu caráter e pensamentos, visto que é por causa dessas categorias que suas qualidades são apresentadas. Essas qualidades são as que causam a catarse, ou seja, terror e piedade no público, tema que será tratado mais adiante. Aristóteles (2017, 57) destaca que, quando nos deparamos com situações dolorosas, no seu sentido mais imperfeito, temos um certo prazer ao apreciá-las, como, por exemplo, “[...] diante das formas dos animais ignóbeis e dos cadáveres”. Continuando esse contraponto, Aristóteles afirma que:

É, pois, a tragédia a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada distribuídas em suas partes; mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções (Aristóteles, 2017, 1450a, p. 71).

Sendo assim, para que a tragédia seja a mimese, a representação de uma ação, ela deve partir da atuação do personagem, que, segundo Aristóteles (2017, 75): “[...] qualidades segundo o caráter e o pensamento (o pensamento e o caráter [são as duas causas naturais das ações])”.

São esses elementos que qualificam as ações em boas e malsucedidas. Sendo assim, o enredo que faz parte da mimese de uma ação, deve ser composto pelos:

[...] “caracteres”, o que nos permite dizer que as personagens em ação possuem tal ou tal qualidade; e o “pensamento” todas as passagens que viabilizam, aos que falam em cena, demonstrar algo ou manifestar algum conhecimento – é necessário que como um todo, a tragédia seja constituída de seis partes –, a saber: enredo, caracteres, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia (Aristóteles, 2017, 1450a, p. 77).

Não obstante, Aristóteles (2017) ressalta que a trama dos fatos é a mais importante na tragédia, visto que é dessa trama que surge a passagem da felicidade para a infelicidade construída por meio da ação, considerando que o que está em jogo é a ação e não a qualidade. É sumamente significativo frisar que os caracteres produzidos pelas ações dos homens é que as qualidades se determinam, ou seja, para que esses caracteres sejam constituídos, é necessário que, antes, seja constituída a ação, já que Aristóteles postula que:

Além disso, sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caráter. De fato, as tragédias escritas pela maior parte dos autores modernos são desprovidas de caráter, e, em geral, esse é o caso de muitos poetas (Aristóteles, 2017, 1450a, p. 81).

Para dialogar com essas questões, Aristóteles dizia que uma sequência bem elaborada não é um pressuposto para que a tragédia seja determinada como bela, desconsiderando, também, o caráter ético, elocução e pensamento bem construídos pelo autor. Nessa direção, ele afirma que:

Além disso, se um autor apresentar uma sequência de expressões plenas de caráter ético, bem construídas no que tange à elocução e ao pensamento, nem por isso terá realizado a tarefa da tragédia; muito mais bem-sucedida será aquela na qual esses elementos forem menos presentes, tendo mantido, no entanto, o enredo e a trama dos fatos. Reunamos a isso o fato de os mais importantes meios, em função dos quais a tragédia conduz os ânimos, estarem presentes no enredo, a saber: as reviravoltas e os reconhecimentos (Aristóteles, 2017, 1450b, p.83).

Como é possível notar, o filósofo deixa claro que uma das funções da tragédia é conduzir os ânimos e isso deve estar em destaque no enredo e na trama dos fatos e que a reviravolta e o reconhecimento são destaques para que isso ocorra. Nesse viés, convém destacar que, para Aristóteles, importa que:

Portanto, o enredo é o princípio, como que a alma, da tragédia; em segundo lugar estão os caracteres (de fato, algo semelhante se passa com a pintura: pois se um pintor aplicasse aleatoriamente as mais belas cores a uma superfície, o resultado não teria o mesmo encanto de uma imagem delineada em preto e branco). A tragédia é a mimese de uma ação e, sobretudo por causa da ação, a mimese de homens que agem (Aristóteles, 2017, 1450a, p. 83-85).

Em termos conceituais, observa-se que Aristóteles confere um grau de importância referente às partes qualitativas (enredo, caracteres, pensamento, elocução e melopeia) da composição trágica. Observa-se que o enredo é o primeiro, os caracteres vêm em segundo lugar e, em terceiro, o pensamento. Aristóteles acrescenta que:

Em terceiro lugar temos o pensamento, que consiste na capacidade de dizer o que é pertinente e adequado; o que equivale, no que tange aos discursos, a tarefa da política e da retórica, pois, com efeito, os antigos poetas faziam falar as personagens na condição de políticos, enquanto os de nossos dias os fazem como retóricos. “Caráter é a modalidade de pronunciamento em que se pode manifestar uma escolha qualificada – eis por que não há caráter em discursos nos quais não se manifesta absolutamente uma escolha ou que escapa a tal tarefa. Há o pensamento quando se demonstra algo tal como é, ou como não é, ou quando se anuncia algo de universal (Aristóteles, 2017, 1450b, p. 85-87).

A quarta parte será a elocução, que diz respeito à linguagem, ou seja, à forma com que as palavras que compõem os versos e prosas são escolhidas. Já a melopeia seria aquilo de mais importante dentro da coerência e dos princípios de uma composição prazerosa. Com base no que dispõe Aristóteles:

No que tange às partes que restam, a melopeia é o maior dos ornamentos, enquanto o efeito visual do espetáculo cênico, embora fortemente capaz de conduzir os ânimos, é o menos afeito à arte e o menos próprio à poética aqui exposta. De fato, a força da tragédia pode ser verificada sem o benefício do concurso público e da ação efetiva dos atores; além disso, para a completude dos efeitos visuais do espetáculo cênico, a arte do cenógrafo é mais decisiva que a dos poetas (Aristóteles, 2017, p. 87-88).

Aristóteles afirma que os atores não são necessários e a tragédia escrita é capaz de causar o terror e a piedade. Na contramão do que diz esse filósofo, Florence Dupont pontua que ele foi apenas um estrangeiro e leitor das tragédias atenienses:

Essa postura de leitor o faz pensar as práticas poéticas como práticas intelectuais, ele que só conhece um uso lógico da língua. É por isso que apresenta a tragédia como um discurso fechado, coerente e estruturado a partir de uma narrativa, o *mythos*, que seria o núcleo, ele próprio organizado de modo necessário (Dupont, 2017, p. 24).

Dupont destaca que a tragédia fazia parte de uma performance e não se limitava a um discurso fechado. A *Poética* seria, portanto, segundo ela:

A *Poética* é, portanto, uma tentativa de análise textual da tragédia ateniense que elabora um sistema de produção/ recepção com base no modelo escrita/leitura que permite dar conta da totalidade do texto de modo autônomo – ignorando a música –, sem considerar as necessidades da performance: as regras dos concursos e a soberania do *kairos*. Aristóteles exclui de seu campo teórico a dimensão social, religiosa e cultural do teatro grego, ou seja, pragmática, ao se livrar dos concursos, único quadro possível historicamente para uma performance trágica, assim como dos atores e coristas, cujo principal papel consistia em celebrar o ritual das Grandes Dionísias (Dupont, 2017, p. 25).

O pesquisador Alexandre Cozer (2017) observa que Dupont se dedica ao tema teatro e não apenas linguístico, no entanto, seu foco é “a *significação* das peças, isto é, o valor dos atos cênicos em sua encenação, os quais tinham lugar em um contexto específico, com um determinado público e em uma realidade cultural que dava um significado extralinguístico ao teatro”. Percebe-se, conforme retratado por Dupont e Cozer, que a *Poética* se limitou a uma análise textual das tragédias sem considerar o contexto social e político no qual ela estava inserida.

Aristóteles, até a sexta seção da *Poética*, define o que é a tragédia e as partes que a constituem e a ela atribui a mimese da ação. Na seção sete são tratados os princípios do enredo trágico, Aristóteles dá destaque à trama dos fatos como o elemento mais importante da tragédia. Segundo ele:

“Todo” é o que possui começo, meio e fim. “Começo” é o que em si não é, por necessidade, antecedido de outro, mas após o qual algo de diferente naturalmente existe ou se manifesta; ao contrário, o “fim” é o que naturalmente é antecedido, por necessidade ou na maior parte dos casos, de outro, mas após o qual nada advém; “meio” é o que em si vem após outro e após o qual algo de diferente advém. Assim, os enredos bem compostos não devem nem começar nem terminar em função de um ponto escolhido ao acaso, mas se conformar às ideias aqui mencionadas (Aristóteles, 2017, 1450b, p. 91).

Evidencia-se, nesse recorte, que o começo não é aquilo que antecede outra coisa, mas logo após seu início, algo existe ou se manifesta; já o fim é a forma que se antecede ou por necessidade e após ele nada existe; o meio é sempre aquele que existe porque algo o sucede ou o antecede. Assim, a trama dos fatos deve ser bem composta e não feita de qualquer maneira, Adriane Duarte (2012) relata que: “Aristóteles aconselha os poetas quanto à composição da tragédia. Primeiro é preciso que tenham claros os argumentos a serem tratados para só depois inserir os episódios que convenham à extensão e ao tema desenvolvido”.

Com relação ao belo, observa-se que Aristóteles (2017) evidencia que precisa ser ordenado e deve, em todas as suas partes e extensão ser uma, ou seja, o limite se ajusta à própria natureza de forma clara para que seja considerado belo em sua extensão. Isso significa que a extensão deve mostrar a passagem da prosperidade à adversidade e, então, os acontecimentos sucessivos verossimilhantes⁴ dispondo um ordenamento em toda a extensão.

Na seção oito, sobre a unidade da ação, Aristóteles faz um destaque em relação ao personagem que se distingue como herói, pois é necessário que todo o enredo seja formado por acontecimentos pensando nesse herói. Sobre isso, o filósofo pondera que:

Assim, tal como em outras artes miméticas é necessário que haja mimese de um único evento, como ocorre com o enredo, que é a mimese de uma ação, ou seja, de uma ação única e que forma um todo; desse modo, as partes, que constituem os acontecimentos ocorridos devem ser compostas de tal modo eu a reunião ou a exclusão de uma delas diferencie e modifique a ordem do todo (Aristóteles, 2017, 1451b, p. 95).

Nesse sentido, o poeta deve apresentar a possibilidade das ações segundo a verossimilhança e/ou a necessidade, pois, segundo Aristóteles (2017, 99), “[...] o poeta deve ser antes o artífice de enredos do que de versos, pois é poeta em virtude da mimese e porque elabora a mimese de ações”. É interessante notar que é necessário que o público desenvolva uma empatia pelo personagem trágico por meio do seu caráter, para que haja uma conexão em relação às emoções que serão desencadeadas pelo tal, como bem coloca Aristóteles na *Poética*:

⁴ Segundo Patrice Pavis (2015, p. 428): “Para a dramaturgia clássica, a verossimilhança é aquilo que, nas ações, personagens, representações, *parece verdadeiro* para o público, tanto no plano das ações como na maneira de representá-las no palco. A verossimilhança é um conceito que está ligado à recepção do espectador, mas que impõe ao dramaturgo inventar uma fábula e motivações que produzirão o efeito e a ilusão da verdade. Esta exigência do *verossimilhante* (segundo o termo moderno) remonta à *Poética* de Aristóteles”.

Tanto na caracterização das personagens quanto na trama dos fatos é preciso sempre procurar o necessário ou o verossímil, de tal modo que tal personagem diga ou faça tais coisas por necessidade ou por verossimilhança e que isso se realize após aquilo também por necessidade ou por verossimilhança (Aristóteles, 2017, 1454a, p.129).

Vale ponderar que, para Aristóteles (2017), aquele enredo e ação simples construídos em episódios, são os piores, pois não são compostos a partir da necessidade ou da verossimilhança. O filósofo classifica que:

Tais peças são compostas por maus poetas, por causa de suas próprias faltas; e por bons poetas, na medida em que se preocupam com os atores: compondo peças para concursos e prolongando o enredo além do limite possível, são com frequência, estrangidos a romper com a sequência das ações. Uma vez que a mimese tem por finalidade não apenas a ação conduzida a seu termo, mas também os acontecimentos que suscitam o pavor e a compaixão, e que tais emoções, uma após a outra, se realizem, sobretudo, contra nossa expectativa, segue-se que os enredos desse tipo são necessariamente os mais belos [...] (Aristóteles, 2017, 1452a, p. 101-103).

Na seção X, da *Poética*, Aristóteles (2017, 103) ressalta os enredos simples e complexos, pois, segundo o filósofo, “[...] também as ações, cujos enredos mimetizam, possuem, efetivamente, essas mesmas características”. É evidente que, para o filósofo, o poeta deve construir um bom enredo que mimetize as ações. Constata-se, de um modo geral, que Aristóteles divide os da seguinte forma:

Entendo por “simples” a ação que ocorre, como se definiu, de modo contínuo e uno, mas sem que se dê, no que tange à modificação da ação, reviravolta ou reconhecimento; por “complexa”, aquela em que a modificação se faz por meio ou do reconhecimento, ou da reviravolta, ou de ambas. Tudo isso deve ocorrer a partir da própria composição do enredo, de tal modo que as ações reunidas tenham uma proveniência e que ocorram ou por necessidade ou segundo a verossimilhança [...]. (Aristóteles, 2017, 1452a, p. 103-105).

A pesquisadora Adriane Duarte (2012) observa que a ação, sendo simples ou complexa, deve ser una e coerente. No entanto, no que se diz respeito à ação simples, quando há a passagem da felicidade para a infelicidade, a peripécia⁵ e o reconhecimento não fazem parte do enredo, embora eles tenham que estar presentes na ação complexa. Essas colocações permitem

⁵ Segundo Patrice Pavis (2015, p. 285): “No sentido técnico do termo, a peripécia situa-se no momento em que o destino do herói dá uma virada inesperada. Segundo Aristóteles, é a passagem da felicidade para a infelicidade ou o contrário”.

pensar que o enredo de ação simples ocorre de forma una e continua, já a ação complexa deve se modificar por meio do reconhecimento e reviravolta.

Com relação à reviravolta e o reconhecimento, na seção XI, Aristóteles faz a distinção de ambas. A reviravolta ou peripécia, segundo Aristóteles:

[...] é a modificação que determina a inversão das ações, e este deve se dar, retomando nossa fórmula, segundo o verossímil ou o necessário; como ocorre no *Édipo*: o mensageiro chega pensando que vai reconfortar Édipo [25] e libertá-lo do pavor que sente em face de sua mãe, mas, à medida que revela quem de fato era Édipo, produz justamente, o inverso [...] (Aristóteles, 2017, 1452a, p. 105).

Já em relação ao reconhecimento, Aristóteles estabelece que,

[...] como o próprio nome indica, [30] é a modificação que faz passar da ignorância ao conhecimento, modificação que ocorre na direção da amizade ou da hostilidade, envolvendo a distinção entre o que diz respeito à prosperidade ou à adversidade. A mais bela modalidade de reconhecimento é a que se dá com a reviravolta, como ocorre no *Édipo* (Aristóteles, 2017, 1452a, p. 105-107).

A sequência apresentada das duas partes que compõe o enredo revela uma terceira, que Aristóteles (2017) define, como: “comoção emocional” ou *páthos*⁶, que é representada pelas mortes, dores e ferimentos nas cenas. Como nota Adriane Duarte:

É evidente o potencial do *páthos*, que, assim como peripécia e reconhecimento, é capaz de suscitar o processo catártico. Ações patéticas, tais quais aponta o filósofo, decorrem muitas vezes de reconhecimentos. Em *Édipo rei*, o suicídio de Jocasta e a mutilação de Édipo, por exemplo, são consequências desse processo (Duarte, 2012, p. 33).

Diante disso, volta-se o olhar para as extensões e divisões que a tragédia deve conter:

Se a consideramos agora em sua extensão, eis as partes [15] nas quais ela se divide: prólogo, episódio, êxodo, canto do coro, este último dividido em

⁶ Segundo Patrice (2015, p. 280): “Qualidade da obra teatral que provoca emoção (piedade, ternura, pena) no espectador. Em retórica, *phatos* significa a técnica que deve comover o ouvinte (por oposição a *ithos*, impressão moral exercida pelo orador). É preciso distingui-lo do dramático e do trágico. O *dramático* é uma categoria literária que descreve a ação, bem como sua condução e suas repercussões. O *trágico* está ligado à ideia de necessidade e de fatalidade do destino funesto, porém livremente provocado e aceito pelo herói. O *patético* é um modo de recepção do espetáculo que provoca compaixão. Vítimas inocentes são abandonadas à sua própria sorte sem defesa alguma”.

párodo e estásimo; essas partes são comuns a todas as tragédias, mas o canto dos atores em cena e os *kommoi* são próprios apenas a algumas delas (Aristóteles, 2017, 1452b, p. 109).

Considerando o exposto, é importante destacar que o prólogo, de acordo com Aristóteles (2017), “precede a primeira entrada do coro”; o episódio faz parte da tragédia e “se encontra entre os cantos” e complementa o coro; êxodo é aquilo que forma o todo da tragédia, no entanto, “não sucede o canto do coro”; o párodo seria a primeira entrada completa do coro; o estásimo é o canto do coro que, de maneira técnica, constituiria as odes (poesias escritas para cantos) que o coro canta no meio de dois episódios; *kommós* (não há, até hoje, uma tradução literal para a Língua Portuguesa para essa palavra, é o “canto de lamentação” apresentado pelos atores e o coro, na cena.

Na seção XIII, Aristóteles dá continuidade à composição de ação simples e complexa, levando em consideração o que a mais bela tragédia deve conter. Segundo o filósofo, para uma tragédia ser considerada como a mais bela, ela deve ser complexa e não simples, isso significa que:

De fato, uma vez acordado que a composição da mais bela tragédia não deve ser “simples”, mas “complexa”, e que tal tragédia deve ser a mimese de fatos temerosos e dignos de compaixão (o que é próprio a essa modalidade de mimese), fica a princípio evidente que não se devem apresentar homens excelentes que passam da prosperidade à adversidade – pois isso não desperta pavor nem compaixão, mas repugnância –, nem homens maus que passam da desventura à prosperidade – isso é o que há de menos trágico, pois nada possui do que convém ao trágico: com efeito, não suscita nem benevolência, nem compaixão, nem pavor –, nem mesmo quando um homem decididamente cruel passa da prosperidade à adversidade – pois tal maneira de tramar os fatos pode ter a ver com a expectativa humana, mas não suscita nem compaixão nem pavor, pois aquela diz respeito ao que vive a adversidade sem a merecer [...] (Aristóteles, 2017, 1453a, p. 111-113).

Em outras palavras, nota-se que Aristóteles considera a ação trágica que o personagem – herói – por excelência, é virtuoso e justo e quando acontece a reviravolta devido a algum erro que cometeu por ignorância, ele merece receber a compaixão, diferentemente daquele que comete o erro por vício ou por maldade. Ele faz menção à situação intermediária na *Poética*:

[...] como no caso daqueles entes que obtiveram grande reputação e prosperidade, como Édipo, Tieste e os homens ilustres provenientes de grandes famílias. Assim, para atingir a beleza é preciso que o enredo seja antes simples do que duplo, como dizem alguns, e que a reversão da fortuna não ocorra em função da passagem da adversidade à prosperidade, mas ao

contrário, da prosperidade à adversidade, e que se dê não por causa da [15] maldade, mas em função de um grande erro cometido pelo herói, que é tal como se enuncia ou melhor, ao invés de pior (Aristóteles, 2017, 1453b, p. 113-115).

No que diz respeito ao pavor e à compaixão, na seção XIV, Aristóteles faz destaque à trama dos fatos como a propulsora para gerar essas emoções. É interessante notar que Aristóteles (2017) ressalta que, apesar do pavor e da compaixão serem gerados pela trama dos fatos, elas podem, também, surgir com o espetáculo. No entanto, o filósofo destaca que a trama dos fatos é característica do melhor poeta. Isso significa que:

Com efeito, é preciso compor o enredo de tal modo que, mesmo sem o assistir, aquele que escuta o desenrolar dos acontecimentos efetuados possa ser tomado pelo pavor [5] e pelo compadecimento, como ocorrerá com todo aquele que for afetado pela escuta do mito de Édipo. Concretizar esse efeito pela via do espetáculo tem pouco a ver com a arte poética, e diz respeito aos recursos da encenação (Aristóteles, 2017, 1453b, p. 117- 119).

Assim, as colocações apontadas permitem pensar que o enredo de ação complexa deve sobressair à encenação e ao espetáculo. No entanto, Florence Dupont, vai de encontro à fala de Aristóteles:

A *Poética*, é portanto, uma tentativa de análise textual da tragédia ateniense que elabora um sistema de produção/recepção com base no modelo escrita/leitura que permite dar conta da totalidade do texto de modo autônomo – ignorando a música –, sem considerar as necessidades da performance: regras dos concursos e a soberania do *kairos*. Aristóteles exclui de seu campo teórico a dimensão social, religiosa e cultural do teatro grego, ou seja, pragmática, ao se livrar dos concursos, único quadro possível historicamente para uma performance trágica, assim como dos atores e coristas, cujo principal papel consistia em celebrar o ritual das Grandes Dionísias. Ele afirma, pelo contrário: “a tragédia realiza sua finalidade sem concurso e se autor” (Dupont, 2017, p. 25).

Há de se ressaltar, por oportuno, que Aristóteles exclui outros elementos estéticos que ele mesmo leva em consideração na *Poética*, como o canto e a música, que fazem parte da constituição da tragédia. Florence Dupont destaca que:

A tragédia é reduzida a um poema silencioso (nem mesmo um canto), e esse poema vai derivar de uma poética que não leva em conta nem o contexto enunciativo (o concurso musical, que não é mais a finalidade da obra), nem os enunciadores reais (ou seja, os atores, que desaparecem por trás dos personagens) (Dupont, 2017, p. 26).

O movimento de análise conduz para o entendimento de que Aristóteles retira o real objetivo das representações trágicas atenienses: as festividades, o público e o valor da performance, dando sequência à análise, uma vez que:

Aristóteles retira assim do público e do júri que representa a cidade a capacidade de avaliar uma peça a partir da realidade vivida dos concursos. Quanto a isso, ele rompe com a tradição grega que o precedeu, a qual defendia que o valor de uma performance dependia da sua adequação ao contexto enunciativo, definido social e culturalmente, e, portanto, da sua eficácia como acontecimento real. Ruptura fundamental, pois, assim, Aristóteles substitui o teatro-acontecimento por um teatro-texto. A tragédia não é avaliada como performance e de acordo com sua adequação ao momento, mas de acordo com sua conformidade a uma essência (Dupont, 2017, p. 26).

Diante disso, volta-se o olhar para os acontecimentos, o filósofo destaca que o que causa temor e piedade deve estar entrelaçado aos próprios acontecimentos, estabelecido nas ações das pessoas com algum vínculo, seja ele por: amizade, conflito ou neutralidade, pois:

Entre os acontecimentos, consideremos, agora, quais manifestam emoções temerosas e quais provocam sentimentos piedosos. Por necessidade, as ações assim qualificadas devem ocorrer entre pessoas que estabelecem entre si relações de amizade, de hostilidade ou de neutralidade. Uma hostilidade recíproca não suscitará nenhuma compaixão – quer as personagens ajam ou se restrinjam a intenções –, exceto na comoção por si só; a neutralidade também não suscitará nenhuma compaixão. Mas quando as comoções ocorrem entre amigos – como um irmão que mata ou está em via de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe, ou quando se realiza outra ação desse mesmo gênero –, aí sim se encontra o que devemos procurar (Aristóteles, 2017, 1453b, p. 119-121).

É importante destacar que Aristóteles elenca três situações encontradas no desenlace das tragédias: a dos personagens que sabem e têm pleno conhecimento do que fazem, dos personagens que fazem uma coisa horrível sem saber ou quando ele age, por ignorância, com intenção:

De fato, a ação pode se desenrolar do modo como concebiam os antigos poetas, ou seja, com personagens que sabiam e tinham conhecimento do que faziam; como fez Eurípedes ao representar Medeia assassinando os filhos. É possível, também, que as personagens executem a ação terrível, mas que a realizem sem saber e só posteriormente reconheçam os laços de parentesco, como no *Édipo* de Sófocles; esse ato, com efeito, se efetua fora da ação dramática, mas pode acontecer na própria tragédia, como é o caso de Alcmeon

na tragédia homônima de Astidamas e de Telégono no *Ulisses Ferido*. Há ainda uma terceira situação, quando a personagem, em plena ignorância, tem a intenção de efetuar uma ação nefasta, mas reconhece o teor de sua ação pouco antes de realizá-la (Aristóteles, 2017, 1453b, p. 121-123).

Com relação a essas ações, percebe-se que Aristóteles descreve a necessidade de agir ou não, tendo o conhecimento ou não. Diante disso, volta-se o olhar para a pior das ações elencada pelo filósofo, que é quando o personagem tem a intenção de agir mas não o faz, uma vez que:

Dessas ações, a pior é aquela em que a personagem tem a intenção de agir, com pleno conhecimento, mas não age; é repugnante e não trágica, porque sem comoção. Eis por que ninguém compõe tragédias desse modo, ou bem poucos: na *Antígona*, [1454a] por exemplo, Hêmon se encontra nessa situação frente a Creonte. Em seguida, temos aquelas em que as personagens agem. Melhor situação é a daquelas personagens que agem sem saber e se tornam conscientes no decorrer das ações; tal situação não é repugnante e o reconhecimento que dela advém é surpreendente (Aristóteles, 2017, 1454a, p. 123).

Na seção XV, Aristóteles vai descrever os quatro pontos sobre a construção do caráter do personagem, que ele denomina como caracteres, a saber a verossimilhança⁷ e a necessidade. O primeiro ponto diz respeito à bondade do personagem, pois quando ele é bom suas escolhas também serão, mesmo que seja mulher ou escravo. A segunda característica é a coragem, qualidade que ele desqualifica atribuir a uma mulher. O terceiro é a semelhança que seria ser humano ou ter a noção de humanidade. A quarta refere-se à coerência, pois mesmo que haja incoerência em suas ações elas precisam ser coerentes. Assim, sustenta que:

O primeiro, e o principal, é que sejam bons. Como dissemos, terá caráter se sua palavra ou se seu ato tornarem manifesta uma escolha; e o caráter será bom se a escolha for boa. Existe um “bom caráter” para cada gênero de personagem: com efeito, há um “bom caráter” de mulher e um de escravo, ainda que, desses, talvez, o primeiro pertença a uma classe inferior e o segundo a uma classe totalmente abjeta. O segundo ponto a se visar é a conveniência; de fato, é possível atribuir coragem à caracterização da personagem, mas seria inconveniente atribuir coragem ou espírito destemido a uma mulher. O terceiro ponto é a semelhança; pois, como foi dito, isso é diferente de atribuir à caracterização da personagem bondade e conveniência. Em quarto lugar vem

⁷ Segundo Patrice Pavis (2015, p. 428): “Para a dramaturgia clássica, a verossimilhança é aquilo que, nas ações, personagens, representações, parece verdadeiro para o público, tanto no plano das ações como na maneira de representá-las no palco. A verossimilhança é um conceito que está ligado à recepção do espectador, mas que impõe ao dramaturgo inventar uma fábula e motivações que produzirão o efeito e a ilusão da verdade”.

a coerência [...], é necessário, ainda assim, ser incoerente coerentemente (Aristóteles, 2017, 1454a, p.125-127),

As colocações acima permitem pensar que o caráter desses personagens e a trama dos fatos devem estar próximas do necessário e verossímil, de maneira que suas ações sejam também por necessidade e verossimilhança. Outro ponto abordado por Aristóteles é em relação ao *deus ex machina*⁸, pois, segundo ele, a trama dos fatos deve dar conta do desenlace e não a intervenção do *deus ex machina*, como quando a esfinge é mencionada no contexto da tragédia *Édipo*, de Sófocles, sem aparecer ou se materializar.

Dando sequência à análise, na seção XVI, Aristóteles vai tratar sobre as seis classificações de reconhecimento, elencando o sexto o melhor. O primeiro seria em relação à incapacidade inventiva dos poetas. O segundo é quando a capacidade de reconhecimento não advém da trama dos fatos e, sim, conforme a vontade do poeta. Em terceiro, quando o reconhecimento ocorre por lembrança. No quarto lugar, se dá o reconhecimento por raciocínio e o quinto por raciocínio falso. Sendo, então, o sexto, o melhor reconhecimento, aquele que se desenrola na trama de fatos, pois:

De todos, o melhor reconhecimento é o que advém dos próprios fatos, quando o efeito se surpresa se realiza em função dos acontecimentos verossímeis, como ocorre no *Édipo* de Sófocles ou na *Ifigênia*; pois é verossímil que ela quisesse enviar uma carta. De fato, apenas os reconhecimentos dessa espécie dispensam os signos construídos e visíveis, como um colar em torno do pescoço (Aristóteles, 2017, 1455a, p. 141).

Na seção XVII, Aristóteles descreve sobre a necessidade de compor enredos que se complementem com a elocução⁹, à medida que:

É necessário também, na medida do possível, compor os enredos e lhes fornece uma forma complementada pelos gestos. De fato, são mais persuasivos aqueles que – participando de uma mesma natureza – se entregam às paixões; pois, com extrema veracidade, o que está desamparado desampara

⁸ De acordo com Patrice Pavis (2015, p. 92): “[...] o *deus ex machina* (literalmente o deus que desce numa máquina) é uma noção dramaturgica que motiva o fim da peça pelo aparecimento de uma personagem inesperada. [...] O *deus ex machina* é usado, muitas vezes, quando o dramaturgo encontra dificuldade para achar uma conclusão lógica e quando procura um meio eficaz para resolver de uma só vez todos os conflitos e contradições. Ele não parece necessariamente artificial e irrealista se o espectador acreditar na filosofia na qual a intervenção divina ou irracional é aceita como *verossímil*.”

⁹ Patrice Pavis (2015, p. 12) pondera que: “[...] Segundo Aristóteles, a elocução é, com a fábula, os caracteres, o pensamento, o espetáculo e o canto, um dos seis elementos da tragédia. [...] No teatro, a elocução, ou a arte da dicção e da declamação; envolve o sentido do texto pronunciado pelo ator ao qual ele empresta a enunciação”.

e o que está irado invoca a fúria. A arte poética é produzida pelo homem dotado naturalmente para este fim para tal fim ou por aquele que se encontra sob o efeito do delírio: pois o primeiro caso diz respeito a homens que se deixam moldar com facilidade e o segundo aos que se entregam ao êxtase (Aristóteles, 2017, 1455a, p. 143-145).

Na seção XVIII, a última a ser analisada aqui, Aristóteles tece os aspectos acerca do enlace e do desenlace, característica proveniente de toda tragédia. Segundo o filósofo, o enlace e o desenlace ocorrem da seguinte forma:

Digo que o “enlace” é o desenvolvimento que se estende desde o início até aquela parte extrema em que ocorre a modificação da ação para a prosperidade ou para a adversidade; o “desenlace” é o desenvolvimento que se estende do início da modificação até o fim (Aristóteles, 2017, 1455b, p. 149).

No que diz respeito às espécies de tragédia, Aristóteles as divide em quatro: a tragédia complexa, que deve conter a reviravolta e o reconhecimento; a tragédia patética que deve produzir a comoção; a tragédia de caracteres, constituídas nos princípios éticos do personagem; e a tragédia de episódios que acontecem no Hades¹⁰. Aristóteles determina que:

Com as reviravoltas e com os acontecimentos simples, os poetas atingem admiravelmente [20] os objetivos desejados, que são os de suscitar o trágico e o sentimento de humanidade. Isso ocorre quando um herói astuto, porém mau, é enganado, como no caso de Sísifo; ou quando um herói corajoso, porém injusto, é vencido (Aristóteles, 2017, 1456a, p.155).

Por fim, na *Poética*, Aristóteles faz uma construção de um método descritivo e prescritivo das tragédias gregas, excluindo os festivais atenienses e os concursos trágicos. Por meio das análises apresentadas, acerca da *Poética*, é possível notar algumas contradições de Aristóteles. Da mesma forma, é possível notar, também, as características relevantes que ele atribui à tragédia, criando conceitos estéticos que são utilizados até os dias de hoje no teatro ocidental.

Nesse sentido, procurando delinear o caminho percorrido, primeiramente é importante salientar que, apesar de algumas contradições e descontentamentos que foram apresentados, torna-se possível observar que o filósofo também fez com excelência a nominação dos aspectos

¹⁰ Segundo Luiz A. P. Victoria (1968, p.79), em *Dicionário Ilustrado da Mitologia*, “Deus dos Infernos. Designa também a própria região infernal”.

gerais da composição teatral, de maneira que será possível atribuir a ação complexa a outra tragédia, além da determinada por ele.

3.3 Os estudos do gênero dramático: o legado de Sófocles

Na Grécia, um bom autor/para escrever devia usar/ A cara triste de dor/ De um mundo à lamentar. Ou o riso corajoso/ Envergonhado, de tara/ ou até impiedoso/ que se solto não se pára. Rir era a escolha certa/ ou quem sabe era chorar? / Sófocles já era alerta/ Sabia por onde andar.

(Gisa Gonsioroski. In: *Antígona, o Nordeste quer falar*)

A literatura sobre os estudos do gênero dramático destaca uma multiplicidade de perspectivas e abordagens teóricas possibilitando pensar e refletir acerca daqueles que nos deixaram um legado de um dos gêneros mais importante da Literatura: as Tragédias¹¹. Na seção anterior, observou-se que Aristóteles definiu a tragédia, como:

[...] a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções (Aristóteles, 2017, 1449b, p. 71-73)

Antes de seguir, é interessante notar também que a tragédia tem elementos básicos que a constituem, tais como: coro, corifeu e atores. O coro era formado por quinze coreutas homens, eles dançavam, cantavam e participavam de algumas passagens nas cenas apenas para exprimir alguma emoção para o personagem e o tragediógrafo ficava responsável por ensaiá-los, visto que eles não tinham experiência. Já o corifeu era um membro que se destacava, pois, segundo Jorge Ferro Piqué (1998, 214), as funções eram: “exortar o coro à ação, a começar o canto; antecipar, ou resumir, as palavras do coro e representar o coro dialogando com os atores”. Por fim, os atores eram aqueles que davam vida aos deuses e aos heróis trágicos, pois:

Na verdade, pode-se dizer que o teatro surge quando Téspis cria a figura do ator e ele passa a dialogar como coro. Seu número sobre para dois e em seguida três, mantendo-se nesse patamar, mas podemos observar que a estruturação dos diálogos nas tragédias tende a se concentrar em dois atores

¹¹ Segundo Patrice Pavis (2015, p.415): “Do grego *tragoedia*, canto do bode – sacrifício aos deuses pelos gregos. Peça que representa uma ação humana funesta muitas vezes terminada em morte”.

apenas, sendo raras as cenas que apresentam um verdadeiro diálogo a três. É no diálogo entre atores que se concentra quase a totalidade da ação dramática (Piqué, 1998, p. 214-215).

Feitas essas considerações, passa-se a palavra ao tragediógrafo Sófocles (495-406 a. C.). Nascido em Colono, Sófocles constitui sua vida em Atenas, é considerado um dos maiores tragediógrafos e poeta que obteve mais vitórias nos concursos trágicos atenienses. Foi em 468 a. C. que ele dá início ao seu legado nas Dionísias Urbanas, com a tragédia *Triptólemo*, vencendo 18 concursos e inovou acrescentando um terceiro ator na cena.

É interessante destacar que são atribuídas a Sófocles 120 tragédias e dramas satíricos, no entanto, apenas sete chegaram até nós, são elas: *Ajax*, *Antígona*, *As Traquíneas*, *Édipo Rei*, *Electra*, *Filoctetes* e *Édipo em Colono*. Seus personagens são determinados, cegos pelo poder, com defeitos e virtudes bem marcantes. No que diz respeito à composição dos enredos sofoclianos. Sófocles se inspirava nos mitos gregos, segundo Wilson Ribeiro:

Alguns eruditos sustentam que, com Sófocles, a tragédia grega atingiu a perfeição. Ele teria aumentado ainda mais os diálogos dos personagens e reduzido as falas do coro, embora tenha elevado o número de seus componentes. Acrescentou um terceiro ator para conferir mais dinamismo às cenas, recurso utilizado posteriormente por Ésquilo na *Orestia*. Em sua época as tetralogias não eram mais compostas de tragédias interligadas e os enredos se tornaram mais complexos (Ribeiro, 2024, n.p.).

Ainda é preciso lembrar que Sófocles se destacou com sua poesia simples e bem construída, fez com que *Antígona* e *Édipo Rei* se destacassem no campo da psicanálise, a primeira com Lacan na formulação da Ética do Desejo e, a segunda, com Freud, na formulação do Complexo de Édipo. Wilson Ribeiro nota que:

O personagem sofocliano é um ser humano ideal, dotado dos mais elevados atributos humanos. Seu caráter, habilmente delineado pelo poeta, frequentemente contrasta com o de outros personagens. O comportamento às vezes muda, e até traços de caráter se alteram diante das reviravoltas da fortuna. Os deuses aparecem em segundo plano, são constantemente citados mas raramente intervêm em pessoa; praticamente toda a ação se desenvolve no plano humano (Ribeiro, 2024, n.p.).

É importante salientar que, mesmo rodeado da mitologia grega, Sófocles atribuía ao personagem principal características semelhantes ao antropocentrismo, pois a ação se dava no

plano humano. Nesse sentido, Wilson Ribeiro destaca que, as tragédias sofoclianas têm como base:

Arrogância, orgulho desmedido e pecado levam ao desastre, e a moderação é sempre apresentada como melhor caminho. O sofrimento trágico é inevitável diante dos atos cometidos, e mesmo os descendentes sofrem, mas esses atos são cometidos livremente pelos personagens (Ribeiro, 2024, n.p.).

Em síntese ao que se discutiu nesta seção, pode-se dizer que Sófocles participou ativamente das composições trágicas e na fundamentação da tragédia como forma de educar, já que ela é uma maneira de pensar a política diante as condições sociais e religiosas que deram destaque a esse gênero dramático na Atenas do século VI a.C. Sófocles faleceu em 406 a.C., em Atenas, na Grécia.

3.4 *Édipo*, o paradigma; *Antígona*, a repugnante

Na Grécia, um bom autor/para escrever devia usar/ A cara triste de dor/ De um mundo a lamentar. Ou o riso corajoso/ Envergonhado, de tara/ ou até impiedoso/ que se solto não se pára. Rir era a escolha certa/ ou quem sabe era chorar? / Sófocles já era alerta/ Sabia por onde andar.

(Gisa Gonsioroski. In: *Antígona*, o Nordeste quer falar)

Nesta seção, a proposta é apresentar como, na *Poética*, Aristóteles definiu a tragédia *Édipo Rei* como o paradigma para uma bela tragédia e elencou *Antígona* como repugnante, visto que, ambas são compostas pelo mesmo tragediógrafo: Sófocles. Com isso, levanta-se o questionamento: Quais motivos ou características levaram Aristóteles a determinar que apenas uma tragédia seja bela e a outra não? Torna-se significativo, então, fazer uma breve exposição do contexto das duas tragédias, e, assim, analisá-las à luz da *Poética* de Aristóteles.

Édipo Rei, de Sófocles, é representada, pela primeira vez, em 430 a.C., em Atenas. A peça é composta pelos personagens: Édipo, rei de Tebas; Jocasta, mulher de Édipo; Creonte, irmão de Jocasta; Tirésias, adivinho ancião; Sacerdote, Mensageiro, Pastor, Criado, Corifeu e o Coro de anciãos tebanos.

Édipo, o protagonista, foi condenado à morte ainda bebê, pois o oráculo de Delfos tinha dito ao seu pai, o rei Laio, que, um dia, o filho mataria o pai e se casaria com a mãe, Jocasta. Assim, o rei Laio manda matar Édipo antes da concretização da profecia. No entanto, o pastor

que ficou incumbido de levar Édipo para a morte, fica com pena e o entrega a Pôlibo, o rei de Corinto, que o adota.

Em sua juventude, porém, Édipo descobre, em meio a uma confusão, que não é filho legítimo dos reis de Corinto e sai em busca de respostas, pois lhe havia sido revelado, que ele mataria o pai e se casaria com a mãe. Diante disso, com medo, ele sai em direção a Tebas. No meio de uma encruzilhada, ele se depara com uma carruagem que o joga para fora da estrada, então, num momento de fúria, ele acaba matando alguns guardas e o rei Laio, sem saber que era seu pai legítimo.

Édipo, então, continua sua caminhada e chega a Tebas e se depara com a esfinge que atormenta a cidade, e que criou um enigma que os cidadãos tebanos precisam desvendar, pois enquanto não o fizerem, serão assolados pela peste. Diante disso, Édipo aceita o desafio e desvenda o enigma. Sendo considerado o herói de Tebas, casa-se com Jocasta, sua mãe, e passa a reinar em sua cidade natal. Os dois, então, têm quatro filhos: Antígona, Ismene, Polínicos e Etéocles.

Quando uma nova peste assola Tebas, Édipo acredita estar sendo confrontado e traído, e suspeita que alguém quer destroná-lo. Então, ele procura um oráculo e lhe é revelado que Tebas tem um assassino cujas mãos estão sujas de sangue e, para que a peste acabe, é preciso que descubram o assassino. O velho Tirésias é chamado para auxiliar. No entanto, Édipo acredita que o velho quer tomar seu lugar, recusando-se a acreditar nos vaticínios do ancião.

A mando de Édipo, Creonte sai em busca do assassino, mas sem sucesso. Édipo manda chamar um Pastor que dizem conhecer a história. Quando todos estão reunidos no palácio, Édipo, então, começa a investigação e descobre que, na verdade, ele matou seu pai Laio e casou-se com Jocasta, sua mãe, gerando filhos-irmãos. Em meio ao desespero, Jocasta se mata e Édipo retira os próprios olhos.

Dando sequência à exposição, a peça a ser apresentada será *Antígona*, de Sófocles. Representada pela primeira vez em 441 a. C., em Atenas, a peça se compõe pelos personagens: Antígona e Ismene, filhas de Édipo e de Jocasta; Creonte, rei de Tebas (assumiu o poder depois que os filhos de Édipo morreram); Guarda, Hêmon, Noivo de Antígona, filho de Creonte e Eurídice, Tirésias, adivinho; Eurídice, esposa de Creonte; Primeiro e Segundo mensageiros e o Coro de anciãos tebanos.

Polínicos e Etéocles, irmãos de Antígona, disputavam o trono de Tebas quando eles se entrematam. Etéocles é visto como herói por Creonte – que assume o trono de Tebas após a morte dos irmãos –, pois, segundo ele, o rapaz morreu defendendo Tebas. Já Polínicos deveria

ser jogado às aves de rapina sem as devidas libações, visto ter atacado a cidade. Contudo, não é bem assim que Antígona pensa, pois, para ela, os dois merecem receber as justas honras fúnebres, visto que se trata das leis dos deuses e não compete a um mortal decidir o destino de um morto.

Antígona, sabendo do edito de Creonte – que manda enterrar Etéocles e deixar Polinices sem as libações –, procura por Ismene para que a irmã a ajude a enterrá-lo. A irmã, porém, fica com medo e recusa. Antígona se revolta e diz que vai enterrá-lo sozinha, mesmo que isso custe sua vida. Creonte, agora rei de Tebas, diz que nada deve ter mais valor que as leis que ele promulga, no entanto, é advertido por um guarda com a notícia de que o corpo de Polinices foi enterrado.

O guarda relata a Creonte que retiraram a poeira do corpo de Polinices e se esconderam, mas, em determinado momento, eis que surge Antígona para cobrir o corpo do morto novamente. Nesse instante, ela é apanhada e conduzida ao palácio. Creonte, sem acreditar, pergunta-lhe se ela sabia do edito, Antígona responde que sim e não nega o que fez, informando que segue as leis divinas e não a dos homens. Então, Creonte a sentencia a ser enterrada viva.

Hêmon, filho de Creonte, tenta convencer seu pai do erro que está cometendo ao dar esse destino a Antígona, e que a cidade também concorda com ele, mas tem medo de falar, pois temem o tirano. O adivinho Tirésias tenta alertar Creonte, dizendo que a decisão dele é uma injustiça, pois quem governa os mortos são os deuses, e os mortais devem governar os vivos. Diante disso, ele será punido com duras mortes. Eis que não demora muito para que chegue um mensageiro com notícias terríveis: seu filho Hêmon se matou, o que levou Eurídice a fazer o mesmo. Creonte sai, arrependido das infelizes escolhas que fez.

Retomando as reflexões na articulação entre as tragédias expostas acima, será feita uma articulação de ambas com a *Poética*, de Aristóteles. A tragédia *Édipo Rei* é indicada na *Poética*, como o paradigma. Aristóteles considera Sófocles um artista mimético comparando-o a Homero:

Pois é possível mimetizar com os mesmos meios e com os mesmos objetos, ou pela via de narrações – tornando-se outro, como faz Homero, ou permanecendo em si mesmo sem se transformar em personagens que atuam e agem mimetizando. Essas são, como dissemos desde o início, as três diferenças que se aplicam à mimese: os meios, “os objetos” e o modo. Assim, Sófocles seria, em certo sentido, o mesmo tipo de artista mimético que Homero, pois ambos mimetizam personagens nobres; em outro sentido, o mesmo que Aristófanes, pois ambos mimetizam personagens que agem e dramatizam (Aristóteles, 2017, 1448a, p. 51-53).

Na sequência, Aristóteles apresenta *Édipo* como exemplo, no que diz respeito à reviravolta. Aristóteles (2017) destaca que o momento em que o mensageiro chega trazendo notícias que ele supõe que vão deixar Édipo tranquilo, acaba acontecendo justamente o contrário. Na modalidade reconhecimento, o filósofo destaca o momento em que Édipo passa da fortuna para o infortúnio devido às revelações do mensageiro, salientando que o:

Reconhecimento, como o próprio nome indica, é a modificação que faz passar da ignorância ao conhecimento, modificação que ocorre na direção da amizade ou da hostilidade, envolvendo a distinção entre o que diz respeito à prosperidade ou a adversidade. A mais bela modalidade de reconhecimento é a que se dá com a reviravolta, como ocorre no *Édipo*. (Aristóteles, 2017, 1452^a, p. 105-107).

É interessante observar que a virtude de Édipo é levada em consideração por Aristóteles (2017), pois ele afirma que “por ter cometido algum erro” e não por “causa de sua maldade ou vício”, em suma, pode-se dizer que o herói se destacou por sua “reputação e prosperidade”. Dessa maneira, o filósofo ressalta que, para que se atinja a beleza no enredo, além dessas características, é necessário que:

Assim, para atingir a beleza é preciso que o enredo seja antes simples do que duplo, como dizem alguns, e que a reversão da fortuna não ocorra em função da passagem da adversidade à prosperidade, mas, ao contrário, da prosperidade à adversidade, e que se dê não por causa da maldade, mas em função de um grande erro cometido pelo herói, que é tal como se enuncia ou melhor, ao invés de pior. Um bom indício decorre do que acontece efetivamente: a princípio, os poetas se serviam de mitos tomados ao acaso; mas agora a composição das mais belas tragédias versa sobre poucas famílias, como as Alcmeon, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo e quantas outras que vieram a fazer ou a padecer terríveis infortúnios. Eis então, conforme a arte, o critério de composição do qual se deve partir para se efetuar a mais bela tragédia (Aristóteles, 2017, 1453a, p. 115).

Percebe-se que, quanto aos critérios de bela tragédia, Aristóteles elenca o momento em que Édipo descobre quem é e passa da prosperidade à adversidade. Analisando essa conjuntura, salienta-se o momento em que Aristóteles cita a passagem em que Édipo realiza a ação de matar seu pai, sem saber, e, posteriormente, reconhece o laço de parentesco. Sob essas circunstâncias, cabe lembrar que, para Aristóteles, o desenlace deve ocorrer dentro do próprio enredo, sem o *deus ex machina*, justamente o que acontece em *Édipo* quando ele decifra o enigma da esfinge,

pois ela não aparece na ação trágica. Por fim, Aristóteles vai descrever a melhor forma de reconhecimento:

De todos, o melhor reconhecimento é o que advém dos próprios fatos, quando o efeito de surpresa se realiza em função dos acontecimentos verossímeis, como ocorre em *Édipo* de Sófocles ou na *Ifigênia*; pois é verossímil que ela quisesse enviar uma carta. De fato, apenas reconhecimentos dessa espécie dispensam os signos construídos e visíveis, como um colar em torno do pescoço. Em segundo vêm os que provêm do raciocínio. (Aristóteles, 2017, 1455a, p. 141).

Dadas essas evidências, chama-se a atenção para a tragédia *Antígona*, de Sófocles. É importante ressaltar que Aristóteles a aponta como uma tragédia inferior. No entanto, as razões para tal são passíveis de questionamentos, pois, como pode, Sófocles, um artista que mimetiza personagens nobres, comparado a Homero, ser desclassificado em uma de suas tragédias?

Na seção XIV, conforme descrito anteriormente, Aristóteles descreve as emoções dramáticas: pavor e compaixão. Na sequência, o filósofo afirma que *Antígona* é uma tragédia repugnante porque o personagem Hêmon comete uma sequência de ações que não causam comoção. Ressalta-se, então, que:

Dessas ações, a pior é aquela em que a personagem tem a intenção de agir, com pleno conhecimento, mas não age; é repugnante e não trágica, porque sem comoção. Eis por que ninguém compõe tragédias desse modo, ou bem poucos: na *Antígona*, [1452a] por exemplo, Hêmon se encontra nessa situação frente a Creonte (Aristóteles, 2017, 1452a, p. 123).

Em termos práticos, nota-se que Aristóteles reduz toda a ação trágica de *Antígona* a um único personagem e exclui as ações tomadas por Antígona e por Creonte. Ora, podemos destacar – aos moldes contemporâneos, pois, na Antiguidade, a virtuosidade era exclusiva dos homens – que Antígona pode ser considerada virtuosa ao passar da prosperidade à adversidade, e Creonte a condena por obedecer às leis divinas, pois:

Resta, então, a situação intermediária, ou seja, aquela do homem que, sem se distinguir muito pela virtude e pela justiça, chega à adversidade não por causa de sua maldade e de seu vício, mas por ter cometido algum erro; como no caso daqueles entes que obtiveram grande reputação e prosperidade, como Édipo, Tiestes e os homens ilustres provenientes de grandes famílias. (Aristóteles, 2017, 1453b, p. 113-115).

Com base no argumento exposto, percebe-se que o filósofo reduz a tragédia à ação de um homem e exclui o papel da mulher. Antígona era noiva de Hêmon, condenada à morte ainda jovem e vítima das ações de Creonte. Embora Creonte tenha passado da fortuna para o infortúnio com as mortes instauradas em sua família, o reconhecimento de seus erros se apaga diante da grandiosidade de Antígona. De modo que, em consideração à influência que a *Poética* tem no teatro ocidental, Filosofia e Literatura, no que diz respeito à formalidade dos enredos, ancoram-se aqui, questionamentos sobre os significados e sobre as linguagens empregados na Antiguidade Clássica que ainda são difusas em nossa contemporaneidade. Isso, porém, será assunto para as próximas seções.

4 REGIMES POLÍTICOS: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

4.1 No proscênio textual: a tirania

Nós, homens, somos tão fracos que frequentemente temos de obedecer à força. É preciso contemporizar, não podemos ser sempre os mais fortes. Portanto, se uma nação é obrigada, por força da guerra, a servir a um homem, como a cidade de Atenas aos 30 tiranos, ninguém deve se espantar com a sua servidão, e sim lamentar o ocidente; ou melhor, nem espantar-se, nem lamentar-se, e sim tolerar pacientemente o mal e esperar por melhor sorte no futuro.

(Étienne de La Boétie. In: *Discurso sobre a servidão voluntária*)

Ao iniciar esta seção, tem-se o propósito de mobilizar um breve contexto histórico sobre um dos regimes políticos mais antigos da humanidade, a tirania¹². Com base no que dispõe a Filosofia Antiga de Platão (2006) e Aristóteles (2016). Tecendo esse ponto, passa-se à análise do império ateniense, sua formação e sua ascensão na Grécia Antiga. Entretanto, é importante salientar que:

O tirano não nasce sozinho, normalmente ele é conduzido ao poder. O termo tirano, em sua origem, não possui valor negativo. Indica apenas um poder

¹² Segundo Nicola Abbagnano (2007. p.1141), em seu *Dicionário de Filosofia*, é a: “Forma de governo em que o arbítrio de uma ou várias pessoas representa a lei. O conceito de tirania foi elaborado pelos gregos, juntamente com o de constituição livre. A definição de tirano já se encontra nos versos de Eurípides: “Não há pior inimigo que um tirano numa cidade, sob o qual desaparecem todas as leis comuns, e só uma pessoa comanda, tendo a lei em suas mãos” (*Suppl.* II 429-32)”.

extraordinário, de caráter pessoal e arbitrário. Na época arcaica, no século VI a.C., havia a necessidade de intervenções fortes para distribuir a justiça. Sólon tinha o poder, mas não agiu como um tirano. Entre outras iniciativas criou uma legislação e procurou acabar com a escravidão. O próprio Aristóteles considera tirano apenas um demagogo. E para Platão, é necessário recordar novamente, a tirania é uma forma de denúncia da escravidão real e psicológica do homem, a pior forma de domínio sobre o outro. (Paviani, 2002, p.54)

A Atenas clássica teve seu esplendor durante cinquenta anos, apreendido de 479 a. C. – quando os persas são derrotados durante a batalha de Plateia –, até serem invadidos pelos peloponésios, em 431 a. C., Jaa Torrano destaca que:

Após a vitória sobre os persas, as cidades gregas se coligaram na Liga de Delos, para expulsar os persas remanescentes em ilhas gregas e prevenir novas invasões, mas os espartanos, que eram tradicionalmente hegemônicos na Grécia, delegaram o comando da Liga aos atenienses, que rapidamente transformaram a hegemonia em império, transferindo o tesouro comum de Delos para Atenas, tornando a contribuição um tributo obrigatório, e o utilizando na reconstrução e benfeitoria de Atenas (Torrano, 2018, p. 281-282).

Em relação ao processo do sistema tirânico dentro da cidade de Atenas, Jaa Torrano (2018) descreve que o historiador e general Tucídides sempre a descreveu “como uma cidade *týrannos*”. Péricles, influente general de Atenas e líder democrático, num discurso em 429 a. C., profere que o império se tornou tirano e que se voltassem atrás sofreriam uma nova ofensiva. Jaa Torrano acrescenta que:

O último conselho de Péricles aos atenienses é que não renunciassem à guerra, nem ao império, por um tratado de paz, porque seriam retaliados. Atenas, pois, em política interna, era uma democracia, os cidadãos tinham a isonomia perante as leis e instituições, mas em política externa, era uma tirania, que coagia e impunha tributos odiosos. Em 431 a. C., no início da guerra do Peloponeso, o principal item da política proposta por Péricles era o cuidado de evitar por todos os meios a rebelião das cidades tributárias, porque a vitória na guerra dependia de financiamento e o financiamento vinha dos tributos (Torrano, 2018, p. 282).

Platão (427- 348 a. C.), nascido nos anos finais da Guerra do Peloponeso, viveu na Atenas do século V, onde consolidou seu livro *A República*, com diálogos compostos em dez partes. Sobre isso, Cristina Agostini pontua que:

[...] nos anos finais da Guerra do Peloponeso e seu encontro com Sócrates ocorreria, provavelmente, quando aquele tivesse por volta de 20 anos, ou seja, em 407 a.C. Em 404, com o final da Guerra em que Atenas saiu derrotada, Esparta impôs aos atenienses a “Tirania dos Trinta” que chegou a término no ano seguinte, a saber, 403. Assim, é sobre esse pano de fundo que o filósofo se desenvolve, conhece Sócrates e começa a escrever os Diálogos. Diferentemente de Aristófanes, Platão encontra como cenário para suas elocubrações uma Atenas demasiadamente afligida pelas devastações bélicas, humilhada pelo domínio lacedemônio e, posteriormente, reerguida sob o comando democrático que, embora lembre muito de perto o antigo regime do *demos*, não deve ser confundido com tal: trata-se de uma democracia restaurada fincada sobre os escombros de um dos mais longos e sanguinolentos combates da Antiguidade em que o número de processos políticos só aumentou em relação ao período anterior da dominação dos tiranos (Agostini, 2008, p. 144).

As partes que apresentam a gênese do homem tirânico compreendem os Livros VIII e IX d’ *A República*, de Platão, serão analisadas a seguir.

O personagem principal no livro *A República* é Sócrates (469-399 a. C.), que dialoga com os personagens Trasímaco, Glaucon e Adimanto. Em resumo, Sócrates idealiza uma cidade chamada Kallipólis, onde um novo tipo de aristocracia com faces ao conhecimento deve ser adotado. Essa cidade, então, seria dividida em vários setores de conhecimentos para que habilidades específicas fossem desenvolvidas desde a juventude e o governante seria o rei-filósofo. Em suma, pode-se pensar aqui a construção da cidade perfeita; no entanto, no meio do caminho, Platão descreverá a gênese do homem tirânico.

No livro VIII, no diálogo entre Sócrates e Glaucon, eles discutem que, numa cidade administrada com maestria, onde mulheres e crianças são comuns a todos e no que diz respeito à guerra e à paz todos devem ser iguais. Entretanto, os reis é quem se destacam pela filosofia e pela guerra. Sendo assim, tudo é de uso igual a todos:

Vais ouvir, disse eu, e sem dificuldade. As constituições de que falo são aquelas que até têm nome... A primeira, elogiada pela maioria, é a de Creta e da Lacedemônia; a segunda (vem em segundo lugar também pelos elogios que recebe) é chamada oligarquia, uma constituição com defeitos sem conta. Em seguida, vem uma constituição diferente daquela, a democracia; e enfim, a nobre tirania que se destaca entre todas as outras é a quarta e última doença da cidade. Ou conheces outro tipo de constituição que dependa de um gênero bem definido? É que monarquias hereditárias e reinados venais e outras formas como essas são intermediárias daquelas outras e existem tanto entre os bárbaros quantos entre os helenos (Platão, 2006, 544c, p.308).

Nesse momento, entram em cena as quatro formas de governar que serão objeto de diálogo, no decorrer do Livro VIII, a saber: a timocracia que estaria ligada na passagem da aristocracia para a oligarquia; a oligarquia na qual os ricos mandam e os pobres não têm direito a nada; a democracia que, na visão de Platão, seria a deturpação da oligarquia; e a tirania que acontece após a passagem de um governo democrático:

Parricida, disse eu, e maus curados de seus velhos pais é a qualificação que dás ao tirano, e aí está o que todos, unânimes, afirmam ser a tirania. Como diz o provérbio, o povo ao fugir da fumaça da escravidão teria caído dentro da fogueira do despotismo dos escravos e, em troca daquela liberdade grande e intempestiva, assumiu a servidão mais dura e amarga, a submissão a escravos (Platão, 2006, 569c, p. 344).

Em suma, a tese defendida por Platão (2006) demonstra que a tirania se origina da liberdade absoluta no governo democrático. Porém, esses excessos são as causas da servidão do indivíduo e do Estado. Assim, a cidade democrática é representada por três classes: a primeira, dos governantes que operam exclusivamente em seu governo, enquanto os outros indivíduos não opinam; a segunda, os que se tornam ricos; a terceira, o povo que exerce o trabalho manual, não possuem riqueza, mesmo que seja uma classe em maior número.

Dessa forma, a primeira classe pode vir a se aproveitar das riquezas da segunda para dividir entre os menos favorecidos; no entanto, para se amparar, a segunda classe convive com o povo a fim de proteger suas riquezas.

Por conseguinte, a classe dos governantes faz com os pobres acreditem que os ricos são oligarcas e que estão contra eles; assim, os ricos realmente se tornam oligarcas para defenderem suas riquezas devido à provocação do governo. Contudo, é preciso lembrar que essa manipulação para criar inimigos causa um conflito entre as classes, e guerras são criadas para que a população sinta a necessidade de eleger um único chefe. A partir daí, surge o tirano. Porém, é importante considerar que a manutenção do poder ocorrerá com a eliminação daqueles que se opuserem ao seu poder; assim, usar o medo, é uma das formas de sustentar a sua permanência.

No Livro IX, Platão estabelece que o homem tirânico é:

Então, são males como esses, porém mais numerosos, os frutos que colhe quem governa mal sua alma, aquele que há pouco tu julgaste muito infeliz, o homem tirânico, porque não vive a vida de um simples indivíduo, mas foi forçado por um acaso qualquer a exercer a tirania e, sem ter poder sobre si mesmo, tenta governar outros, como se alguém, doente e sem poder sobre si

mesmo, não se contentado em viver sua vida particular, fosse forçado a passar a vida em competições e lutas corporais com outros (Platão, 2006, 579d, p.359).

Platão mostra, então, no diálogo de *Adiamanto* com Sócrates, que o tirano acredita que tem poder, contudo, ele é um ser infeliz que vive com medo e com insegurança, portanto, o tirano é aquele que se perde em si mesmo ao achar que seu poder é superior a tudo e a todos, Platão destaca que:

Ah! Na verdade, mesmo que alguém não tenha esta opinião, um verdadeiro tirano é um verdadeiro escravo, capaz das maiores adulações e servilismos, um bajulador dos piores homens. Sem satisfazer sequer um de seus desejos, revelar-se-á, ao contrário, carente de muitas coisas e verdadeiramente pobre, se houver quem seja capaz de contemplar toda sua alma, e durante toda sua vida estará cheio de medo, de espasmos e dores, se é verdade que por seu modo de ser ele se assemelha à cidade que governa? É ou não semelhante? [...] Tornar-se-á invejoso, desleal, injusto, sem amigos, ímpio, disposto a acolher e nutrir todo e qualquer vício, e o resultado de tudo isso é que ele se torna muito infeliz, mas, a seguir, todos os que lhe são próximos também serão infelizes como ele (Platão, 2006, 579d – 580a, p. 360).

Aristóteles (384- 322 a. C.), nascido em Estagira, ainda jovem, muda-se para Atenas e se torna aluno na Academia de Platão. Aristóteles vai criar, a partir de estudos filosóficos, os elementos que devem constituir a organização política da pólis, que será composta em oito partes. À luz do que foi exposto, destaca-se, agora, *A Política* de Aristóteles, que, no Livro I, é proposta a reflexão do que é uma cidade e, no Livro V, as alterações que um governo passa no decorrer dos anos.

No Livro I, *A Política* de Aristóteles, o filósofo lança quais são os aspectos fundamentais para a formação de uma cidade: como a cidade, território, cidadão e educação devem ser constituídas? Segundo Aristóteles (2019), a cidade, por si só, é um tipo de comunidade que se estabelece em prol de um bem comum, e essa comunidade precisa viver em harmonia com as outras, então, assim, se cria a cidade ou “comunidade política”. Nesse viés, ressalta que:

Quando observamos que toda cidade é um tipo de comunidade, e que toda comunidade é estabelecida por causa de um bem (pois todos realizam muitas coisas em vista daquilo que lhes parece ser um bem), e é evidente que todas buscam um bem, e, sobretudo, porque este é o fim mais importante de todos; a comunidade mais poderosa dentre todas abraça os interesses de todas as outras. E essa é a chamada cidade, também comunidade política (Aristóteles, 2016, 1252a1, p.29).

Dessa forma, o filósofo estabelece a pólis como a união das casas, formada por famílias que se constituem em comunidades com leis e costumes independentes, com vistas às práticas da arte política. Aristóteles descreve e classifica como a cidade deveria ser útil e conveniente, em relação à formação da família no povoado, e afirma que:

Então, dessas duas comunidades, a primeira é a família [...]. E a primeira comunidade de famílias existentes pela necessidade, que não fosse somente a diária, é um povoado. O povoado que parece estar mais de acordo com a natureza é uma colônia de família, o que alguns chamam de “companheiros de leite”, “filhos e filhos dos filhos”. Por essa razão, antigamente, as cidades também eram governadas por reis e ainda hoje é o sistema adotado por outras etnias; pois elas foram reunidas por seus reis; pois toda colônia tem como governante um rei que é o mais velho da família, de sorte que também governa as colônias por causa de seu parentesco (Aristóteles, 2016, 1252b20, p. 16).

Dentro desse cenário, Aristóteles classifica e descreve a maneira como a cidade se constitui no que diz respeito a sua utilidade e conveniência, visto que a constituição familiar é de suma importância para que o povoado se forme, uma vez que:

É a primeira comunidade de famílias existentes pela necessidade, que não fosse somente diária, é um povoado – *kome*. O povoado que parece estar mais de acordo com a natureza é uma colônia de família, o que alguns chamam de “companheiros de leite”, “filhos e filhos dos filhos” (Aristóteles, 2016, 1252b15, p. 32).

Aristóteles (2016) define que a comunidade é aquela em que há muitos povoados autossuficientes, que nasceram e se constituíram por causa do “bem viver”. Mediante isso, o filósofo estabelece que:

A comunidade perfeita de muitos povoados é uma cidade, já que tem, por assim dizer, ampla capacidade de autossuficiência, que nasceu por causa da vida, e existe por causa do bem viver. Por isso, toda cidade existe por natureza, se é verdade que são as primeiras comunidades. Pois a cidade é o fim daqueles, e a natureza é um fim; por exemplo, o que cada coisa é, após ter sido desenvolvida desde a sua origem, afirmamos que essa é a natureza de cada uma delas, tal como a de um homem, de um cavalo, de uma família (Aristóteles, 2016, 1252b30, p. 33).

Aristóteles também se preocupa em descrever a procriação dessas famílias, já que é por intermédio dela que as famílias se constituem biologicamente. Assim, faz distinção dos

integrantes da família: macho e fêmea, senhor e escravo, e estabelece as associações entre essas partes:

Em primeiro lugar, é necessário unir dois a dois aqueles que não podem existir sem o outro; por exemplo, uma fêmea e um macho, por causa da reprodução (e isso não é um tipo de escolha, mas, tal como entre outros seres vivos e plantas, isso é o desejo incitando pela própria natureza: deixar como herança outro ser da mesma espécie), e quem governa é por sua natureza e quem é governado é pela sua segurança. Pois, por um lado, quem é capaz de prever algo pela sua capacidade de raciocínio é por natureza governante, também é um senhor de escravos por natureza; mas, por outro lado, quem é capaz de trabalhar arduamente com seu corpo é por natureza um governado, também é um escravo por natureza; por isso, o mesmo ocorre ao senhor de escravos e do escravo (Aristóteles, 2016, 1252a30, p. 30-31).

Considerando essa perspectiva, ressalta-se que a família sustentará a base da comunidade política. Aristóteles especifica, então, quais seres fazem parte do seio familiar, além do homem e mulher. Em vista disso, Aristóteles (2016) discorrerá, também, sobre a naturalidade que o ser humano tem de ser um cidadão, pois já nasce um “animal político”. Assim, definidas as partes que formam as comunidades, o filósofo reflete sobre o seio familiar e a propriedade:

Por sua vez, do mesmo modo entre o homem e os demais seres vivos; pois os animais domésticos têm a natureza melhor que a dos animais selvagens, e para todos eles, é melhor que sejam governados pelo homem; pois assim há a possibilidade de preservação. E ainda o macho com relação à fêmea, por natureza, um é superior, e um governa e a outra é governada. E é necessário que seja do mesmo modo entre todos os seres humanos. [...] a propriedade é uma parte da família, e a arte da aquisição é uma parte da economia doméstica (pois sem as suas necessidades é impossível tanto viver como bem viver) [...] (Aristóteles, 2016, 1253b10- 1254b10, p.37-40).

Em face disso, Aristóteles destaca que a família forma e faz parte da cidade, e o senhor da família precisa ser virtuoso, já o escravo deve apenas ser útil na execução de suas funções, e conclui:

Visto que uma família é uma parte da cidade, e esses são os assuntos da família, e a virtude do todo deve ser vista, é necessário educar as crianças e as mulheres tendo em vista a forma de governo, se é verdade que se diferenciam em algo para que a cidade seja séria, que os filhos sejam zelosos e as mulheres sérias (Aristóteles, 2016, 1260b15, p. 61).

Coloca-se em destaque, aqui, o Livro V da *Política*, que corresponderá às alterações que os governos sofrem. Aristóteles apresentará a democracia, a oligarquia e a tirania. Assim, no que diz respeito à democracia, ele analisa que ela nasce quando a igualdade é estabelecida entre os cidadãos livres. No entanto, a oligarquia se estabelece em meio à desigualdade, e ele fundamenta que:

Pois a democracia nasceu do fato de que os que são iguais em qualquer coisa que seja são absolutamente iguais (pois consideram que todos os cidadãos são homens livres por igual e que são absolutamente iguais), e a oligarquia propõe que aqueles que são desiguais em qualquer que seja a questão, estes são desiguais em tudo (pois propõe que, por serem desiguais em riqueza, são desiguais em tudo) (Aristóteles, 2016, 1301a30, p. 205).

Dentro desse quadro, Aristóteles (2016, 206) destaca os governos que possuem justiça exacerbada, pois, quando as coisas não saem como eles planejam ou a participação não favorece aos envolvidos, eles tendem a se revoltar. Sendo assim, aqueles que se revoltam contra o governo fazem que esse governo mude sua posição política, “[...] da democracia para a oligarquia, ou da oligarquia para a democracia, ou dessas para a república e aristocracia”. O filósofo ainda estabelece que:

Além disso, é a respeito de maior e de menor intensidade; por exemplo, que a oligarquia alcance uma forma mais oligárquica, ou menos, de governar; ou que a democracia alcance uma forma mais democrática, ou menos, de governar; e do mesmo modo também com as demais formas de governos, ou a fim de que se torne mais tenso ou mais frouxo (Aristóteles, 2016, 1301a15, 206).

Nesse aspecto, Aristóteles (2016) esclarece que as oposições no governo se dão pela desigualdade, visto que os que se revoltam o fazem procurando a igualdade. Em vista disso, o filósofo diz que a igualdade pela meritocracia é a mais justa, pois os iguais são iguais e os desiguais são desiguais na mesma medida. Dadas essas condições, chama-se a atenção para o mérito como um medidor justo da igualdade, visto que uns se destacam em igualdade e outros em desigualdade, como visto acima. Sendo assim, duas formas de governo vão se destacar:

Por isso, também existem sobretudo duas formas de governo, a democracia e a oligarquia; pois a boa origem e a virtude estão entre poucos, mas essas partes estão entre os mais numerosos; pois bem-nascidos e bons em nenhum lugar existem cem, mas ricos e pobres existem em muitos lugares. O fato de uma forma de governo ser absolutamente e inteiramente estabelecida sob cada uma

dessas partes, essa igualdade é má. E é claro a partir do acontecido; pois nenhuma dessas formas de governo é duradoura. A causa disso é porque é impossível partir de um princípio inicial errado e não alcançar um final ruim. Por isso, deve-se usar a igualdade numérica, e outras a igualdade segundo o mérito. Do mesmo modo, a democracia é a mais segura, também a menos conturbada por facções, que a oligarquia (Aristóteles, 2016, 1302a5, p. 208).

Com base nisso, Aristóteles (2016) acentua que as revoltas nos governos oligárquicos ocorrem entre os próprios oligarcas e, dos “oligarcas contra o povo”; já no governo democrático, as revoltas acontecem quando o povo se une contra a oligarquia, de modo que a revolta entre o próprio povo não vai existir. Na república, o filósofo destaca que, por ser um governo mais próximo da democracia, é a forma mais segura de governar, considerando que as revoltas aconteceram da seguinte maneira:

Pois os que visam a igualdade se revoltam se considerarem que são iguais mas que têm menos que os que possuem mais riquezas, e os que visam a desigualdade e a supremacia, se considerarem que são desiguais, que não têm mais, mas igual ou menos (dentre eles, é possível que se encolerizem justamente, mas também é possível que injustamente). Pois, se são inferiores, revoltam-se para que sejam iguais, se são iguais, para que sejam superiores. Portanto, já está dito como é possível que eles se revoltem; sobre as causas pelas quais eles se revoltam, existem o lucro, a honra e o contrário a esses. De fato, quando escapam da desonra e da pena, ou por eles mesmos ou por seus amigos, eles se revoltam em suas cidades (Aristóteles, 2016, 1302a25-30, p. 209).

Dadas essas condições, alerta-se para o lucro e a honra, pois Aristóteles define que são causas das dissensões entre os cidadãos, visto que há aqueles que almejam acumular mais riquezas para si de forma justa ou injusta, e as causas para essas revoltas são variadas:

[...] pela insolência, pelo medo, pela supremacia, pela negligência, pelo crescimento desproporcional; e ainda existe outro tipo de causas que são pela intriga, pelo desprezo, pelas coisas insignificantes e pela desigualdade. Dentre essas causas, é mais ou menos claro que a insolência e o lucro têm algum tipo de poder e como são responsáveis por isso; pois quando os que estão nos cargos são insolentes e ambiciosos, eles se revoltam uns contra os outros e contra as formas de governos que lhes dão o poder; a ambição acontece ora por seus interesses particulares, ora por seus interesses públicos (Aristóteles, 2016, 1302b5, p. 209-210).

Nesse ínterim, no que diz respeito à tirania, Aristóteles (2016) ressalta que aquele cidadão que é demagogo e estratégico tinha propensão a mudar uma forma de governo para a tirania, visto que os tiranos se originavam dos demagogos – mesmo que esses não fossem muito

habilitados na arte da retórica, mas, ainda assim, conseguiam discursar para o povo. O filósofo descreve que:

[...] todos faziam isso quando eram obedecidos pelo povo, e a confiança era o seu ódio pelos ricos, como em Atenas, Pisitrato revoltou-se contra os habitantes da planície ática, e Teágenes, em Mégara, degolou os rebanhos dos ricos que apanhou pastando junto ao rio. E Dionísio, porque acusou Dafneu e os ricos, foi considerado digno da tirania, por causa do seu ódio, tornou-se confiável para o povo (Aristóteles, 2016, 1305a25-30, p. 219).

Em face disso, percebe-se que o tirano é aquele que governa pelo medo, visto que sua arma é a opressão e a limitação da liberdade pela coação. Por fim, Aristóteles (2016) destaca que a forma como o governo é estabelecido, o cidadão e suas atribuições também o serão. Contudo, Aristóteles (2016) afirma que a forma de governar é mutável, já que a tirania vai se voltar para o interesse do monarca, ou seja, a oligarquia é para o interesse dos ricos e a democracia é para os interesses dos pobres, mas os dois não são para o bem comum. Desse modo, a tirania se funda nos ideais da oligarquia e da democracia em face de seus excessos. Por isso, Aristóteles as coloca próximas da tirania.

4.2 Diálogo sobre a servidão voluntária e a tirania

Em suma, quando se chega ao ponto de obter, por favores ou subfavores, grandes ou pequenos ganhos com o tirano, se encontrará quase tanta gente para quem a tirania parece vantajosa quanto pessoas para quem a liberdade seria mais apazível. Como dizem os médicos, se há em nosso corpo algo deteriorado, assim que houver uma perturbação em outro local ela virá a se unir com a parte infectada.

(Étienne de La Boétie. In: *Discurso sobre a servidão voluntária*)

Na seção anterior, foi apresentado a noção de tirano e homem tirano nas obras de Platão e de Aristóteles. Assim, retomar-se-á em Étienne de La Boétie, no livro *Discurso da Servidão Voluntária* (2017), para entender a gênese da disposição à servidão voluntária que uma nação se submete e, posteriormente, a obra de Xenofonte, intitulada *Hiero* ou *Tyrannicus*, na qual há um diálogo entre o sábio Simônides e o tirano Hiero, para demonstrar as características do homem tirano.

Étienne de La Boétie (1530-1563), filósofo humanista, nascido na França, foi amigo de Michel de Montaigne, que, após a morte de La Boétie, fica responsável pelas publicações

póstumas de seu amigo. Em *Discurso da Servidão Voluntária* (2017), La Boétie faz uma breve e profunda análise sobre a opressão que os que têm poder exercem sobre a classe dominada. Assim, La Boétie destaca que o povo é quem se sujeita a servir e rejeita a liberdade com o sentimento de que está sendo cuidado e livre. No entanto, é necessário apontar que o tirano assume o poder por meio do próprio povo, que veem nele um indivíduo que é capaz de defendê-los e governá-los de forma “bondosa”, e a manutenção desse poder fica com o próprio tirano. Sendo assim, La Boétie (2017) questiona por quais razões o homem, ser que nasceu em liberdade, se submete ao costume de servir sem que relute por isso? Ele destaca três tipos de tiranos:

Aqueles que nascem reis não costumam ser muito melhores, pois, tendo nascido e crescido no seio da tirania, sugam com o leite materno a natureza tirânica e tratam as pessoas abaixo de si como servos hereditários; e, conforme suas inclinações individuais, são avaros ou pródigos, tratando o reino como seu patrimônio. Aquele cujo poder foi concedido pelo povo deveria ser, parece-me, mais insuportável, e creio que realmente o seria senão pelo fato de que, uma vez que se vê acima dos outros, lisonjeado por este não sei quê a que chamamos grandeza, decide não sair mais. Comumente, esta busca dar a seus filhos o poderio a ele outorgado pelo povo; e, a partir do momento em que os herdeiros assumem tal atitude, é estranho como superam os outros tiranos em termos de vício de toda espécie e até mesmo de crueldade, assegurando a nova tirania pelo único meio que conhecem: fortalecendo a servidão e alienando tanto seus súditos da noção de liberdade que, ainda que sua lembrança esteja fresca, têm sucesso em fazer que a percam. Assim, para dizer a verdade, vejo bem que há alguma diferença entre eles, mas nenhum é preferível a outro; embora os meios de chegar ao reino variem, o modo de reinar é sempre semelhante: os eleitos tratam o povo como se fossem touros a serem domados; os conquistadores consideram-no sua presa; os sucessores gostam de fazer dele seu escravo natural (La Boétie, 2017, p. 47-48).

Assim sendo, La Boétie (2017, 57) destaca que a servidão voluntária é uma condição à qual os homens já nascem e são criados servos e sob essas circunstâncias “[...] as pessoas transformam-se com facilidade em covardes e afeminados”. La Boétie (2017, 68) destaca que o tirano se assegura no poder quando empreendem “[...] esforços para habituar o povo a sua autoridade, e não só à obediência e à servidão, mas também à devoção”, em relação aos que mantêm a servidão em um país:

Não são as tropas de cavaleiros, não são os corpos de infantaria, não são as armas que protegem o tirano. À primeira vista, parece difícil crer, mas a verdade: são sempre quatro ou cinco que mantêm o tirano, quatro ou cinco que mantêm todo o país em servidão. Foram sempre cinco ou seis os depositários de sua confiança, cinco ou seis que dele se aproximaram ou foram

convocados como cúmplices de suas crueldades, companheiros em seus prazeres, alcoviteiros de suas volúpias, compartes dos bens de suas pilhagens. Esses seis têm tanta influência sobre o líder que este parece, à sociedade, mau não apenas por suas maldades, mas também pelas deles (La Boétie, 2017, p. 69).

De maneira geral, nota-se que o tirano cria um sistema em que ele domina ou pela força ou por habilidade e joga uns contra os outros a fim de se manter no poder. No entanto, os súditos do tirano devem agradá-lo e satisfazer seus desejos fazendo tudo com prazer, renunciando a si mesmo. Tudo isso não se dá pela amizade, já que, para manter seu governo, o tirano deve ser indiferente e não ter amigos, contudo, mantendo a afetividade de seus súditos, como coloca La Boétie.

Xenofonte (430 a.C. – 354 a.C.) foi um militar, historiador e filósofo ateniense, nascido em Erchia e discípulo de Sócrates. No livro *Da Tirania* (2016), de Leo Strauss, é possível encontrar a tradução do texto *Hiero* ou *Tyrannicus*, de Xenofonte, em que há um diálogo entre o sábio Simônides e Hiero, um tirano. Nesse diálogo, Simônides chega a Hiero e questiona se ele poderia explicar qual a diferença da vida privada e tirânica, em prazeres e dores, já que ele experimentara as duas e saberia responder. No entanto, Hiero diz que não se recorda da vida privada.

Então, para lembrá-lo, Simônides afirma que o homem privado sente prazer e aflição, na audição, na visão e no olfato, no paladar e no sexo. Assim, Hiero diz que não tem diferença na vida privada e tirânica. Simônides, porém, discorda, e argumenta que os tiranos têm um prazer multiplicado. Hiero diz que não e defende que os tiranos têm mais sofrimento que prazeres. Simônides, então, questiona por que muitos desejam ser tiranos? Com efeito:

Pelo menos sei, Simônides, que a maioria julga que bebemos e comemos com mais prazer do que o homem privado, acreditando que eles próprios jantariam de forma mais apazível com um prato que nos é servido do que com um que lhes é servido a eles; pois aquilo que supera o vulgar causa esses prazeres. Por essa razão, todos os seres humanos imaginam que os tiranos antecipam as festas com deleite. Pois as mesas [dos tiranos] seriam sempre preparadas com tal abundância que os próprios não admitiriam qualquer possibilidade de melhorar as suas festas. Então, em primeiro lugar, nesse prazer esperançoso [os tiranos] estão piores do que os homens privados (Xenofonte, 2016, p. 41).

Hiero, ainda, postula que tem muitos inimigos na sua casa, que não vive em paz; e àqueles que ousam contrariá-lo, ele ordena a morte, mas isso não o satisfaz, já que é um homem a menos para governar. Dessa forma, isso o deixa mais em guarda do que corajoso. Ele ainda

argumenta que o homem privado é muito mais amado por sua família, ao passo que, os tiranos, muitas vezes, matam seus filhos ou morrem pelas mãos deles; os irmãos que vivem em tirania se entrematam e suas mulheres os arruinam. Hiero, então, pergunta como um tirano pode ser mais amado? Na hora de oferecer um sacrifício aos deuses, a desconfiança do tirano é tanta que ele manda seu servo comer ou beber algo antes dele.

Hiero vai destacar, ainda, que a pátria é muito preciosa para o ser humano e os cidadãos a defendem sem qualquer recompensa e que as cidades honram os tirânicos, levantando estátuas para eles, ao invés de repreendê-los. O homem privado desejará uma casa e um escravo doméstico, ao passo que o tirano deseja cidades, territórios extensos, portos ou cidadelas grandiosas, que são coisas difíceis de conquistar. No entanto, a maior despesa que um tirano tem é guardar a própria vida.

Hiero continua destacando que o que os tiranos temem são os sábios, os justos e os decentes, pois uma multidão pode desejar ser governada por eles. Então, o tirano elimina secretamente esses homens e confia no injusto e nos incontinentes. O tirano é aquele que ama a cidade e sua felicidade se encontra nela, ali os estrangeiros serão seus guarda-costas. Ora, para o tirano, quanto mais dependente o homem, mais fácil de ser submisso e manipulado. Hiero, então, diz que, depois que se tornou tirano, privou-se de todos os prazeres, visto que eles vêm o inimigo de todos os lados. Simônides, então, responde:

A honra, disse ele, parece ser uma coisa grandiosa, e os seres humanos sujeitam-se a toda labuta e resistem a todo o perigo ao lutar por ela. Tu também, aparentemente, embora a tirania tenha muitas dificuldades como dizes, ainda assim lançaste-te precipitadamente para ela para que possas ser honrado, e para que todos – todos os que estão presentes – te possam servir sem desculpas em todas as tuas ordens, admirar-te, ceder-te os seus assentos, dar-te passagem nas ruas, e honrar-te sempre tanto em discurso como em atos. Pois estes são, é claro, os gêneros de coisas que os súditos fazem pelos tiranos e por qualquer outra pessoa que no momento aconteçam honrar (Xenofonte, 2016, p. 51).

Assim, Simônides diz a Hiero que os homens de verdade são diferentes dos animais, pois se esforçam para conquistar a honra. Entretanto, eles se assemelham quando se trata de buscar prazer na comida, na bebida, no sono e no sexo, e a ambição não é algo natural entre eles. Simônides conclui que Hiero é honrado, por suportar o peso da tirania, Hiero responde que:

Mas, Simônides, até as honras do tirano me parecem ser um tipo similar àquele que demonstrei ser o caso dos prazeres sexuais. Pois não pensamos mais que

os serviços prestados por aqueles que não retribuem o amor são favores do que o sexo forçado seja agradável. Do mesmo modo, os serviços daqueles que têm medo não são honras. Pois devemos dizer daqueles que são forçados a levantar-se das suas cadeiras que se levantam para honrar aqueles que os tratam de forma injusta, ou daqueles que dão passagem nas ruas aos mais fortes que cedem para honrar os que os tratam injustamente? (Xenofonte, 2016, p. 51-52)

Hiero vai finalizar dizendo que o tirano é fadado a morrer sozinho. Assim, Simônides, questiona Hiero perguntando se já que ser tirano é tão pavoroso e ruim assim, por que ele não se livra desse mal e por que nenhum outro tirano abandona a tirania voluntariamente? Hiero responde que:

Porque, disse ele, também nisso a tirania é muito miserável, Simônides: também não é possível livrarmo-nos dela. Pois como é que algum tirano poderá alguma vez repô-lo plenamente o dinheiro àqueles que expropriou, ou sofrer por seu turno com as correntes que lhes colocou, ou retribuir com suficientes vidas para morrer por aqueles que sentenciou à morte? Se, ao invés, enforcar-se a si próprio, Simônides, beneficiar algum homem, fica a saber, disse, que eu próprio acho que isso muito beneficiaria o tirano. Só ele, quer mantenha os seus problemas, quer os ponha de lado, não obtém qualquer vantagem (Xenofonte, 2016, p. 52).

Então, Simônides diz a Hiero que ele não se admira por estar por um momento desacreditado da tirania e diz que é capaz de ensiná-lo que governar não é um impeditivo para ser amado. Diante disso, Simônides convida Hiero a uma reflexão sobre as coisas similares que o homem privado e o tirano fazem, e qual dos dois será mais grato pelos favores recebidos:

Primeiro, supõe que, quando avistam alguém, o governante e o homem privado saúdam-no de uma forma amigável. Nesse caso, de qual deles é que pensas que a honra obteria mais gratidão? Supõe que os dois auxiliam de forma semelhante uma pessoa doente; não é óbvio que as atenções daquele que é mais poderoso produzem a maior satisfação? Supõe, então, que eles oferecem presentes iguais; não será claro, também nesse caso, que os favores com metade do valor do mais poderoso valem mais do que o todo de um presente do homem privado? De fato, acredito que até dos deuses certa honra e graça assistem a um homem que governa (Xenofonte, 2016, p. 53).

Hiero, rapidamente responde que os tiranos são mais propensos a ter inimizades e, então, eles devem exigir dinheiro para suas necessidades, punir os injustos; colocar os insolentes no lugar deles e estabelecer expedições em terras ou mar, sem confiar em preguiçosos. O homem

tirano precisa ter mercenários e os cidadãos devem acreditar que o tirano mantém esses mercenários para obter vantagens. Então, Simônides responde:

Pois ensinar aquilo que é melhor, e louvar e honrar o homem que o alcança da forma mais nobre, é uma preocupação que por si só dá origem à mútua consideração; ao passo que censurar aquele que é negligente a fazer alguma coisa, coagir, punir, corrigir – essas coisas originam mais necessariamente a inimizade mútua. Nesse sentido, digo que o homem que governa tem de ordenar outros a punir aquele que requer coerção, mas ele própria deve entregar as recompensas. O que acontece no momento confirma que isso é uma boa medida (Xenofonte, 2016, p. 54).

Hiero, então, questiona Simônides a respeito dos mercenários, perguntando-lhe se, quando o governante alcança a amizade, ele deixa de lado os guarda-costas? Simônides responde que não, que ainda precisará deles, pois é inerente ao ser humano ser insolente para se satisfazer, considerando que os guardas tornam os homens moderados. Assim, Simônides completa que os mercenários devem proteger a família e os proprietários de rebanho de seu país, devem ainda, passar segurança para que os cidadãos se preocupem em cuidar de suas propriedades privadas e garantir a eles a segurança. Nesse momento, Simônides convida Hiero a refletir para onde os investimentos devem ir: para embelezar sua casa ou decorar toda a cidade? Se ele estar equipado de armas para os inimigos ou a cidade inteira bem armada, seria mais digno? Se teria maior retorno financeiro com suas propriedades privadas ou com a cidade inteira produzindo?

Por fim, Simônides termina com um sábio conselho a Hiero, dizendo-lhe para enriquecer seus amigos com a confiança, pois isso trará enriquecimento a ele. Aumentar a cidade e adquirir aliados para que o poder fique com ele. Pede, também, para que ele tome a pátria como seu patrimônio, que os cidadãos sejam seus companheiros, seja amigo de seus filhos, para que todos reconheçam sua beneficência, fazendo com que seus inimigos sejam capazes de fazer qualquer coisa. E ele será um governante abençoado e feliz, mas não será invejado por ser feliz.

5 ANTÍGONA: EM BUSCA DA AÇÃO COMPLEXA

5.1 *Antígona*, o enredo

Boa noite. Bem-vindos. Estamos na Grécia, onde nasceu Sófocles, na cidade de Colono, há 2.500 anos. Mas parece que foi ontem.

(Andrea Beltrão. In: *Antígona, ela está entre nós*)

Nesta seção, propõe-se apresentar as estruturas e o enredo da tragédia grega *Antígona*, de Sófocles, a partir da tradução de Jaa Torrano. Para tanto, a partir desta tradução, será construída a análise sobre a tirania e a ação complexa.

A tragédia *Antígona*, de Sófocles, é composta pelos personagens: Antígona; Ismena; Coro de Anciãos Tebanos; Creonte; Guarda; Hémon; Tirésias; Primeiro mensageiro; Eurídice e Segundo Mensageiro. Logo no início, no prólogo, Antígona indaga a Ismena se ela ouviu algum edito do rei:

ANTÍGONA- Ó tu, comum fraterna cabeça de Ismena, sabes qual dos males provindos de Édipo que Zeus não cumprirá em nossa vidas? Nenhuma aflição nem nenhuma erronia nem ignomínia nem desonra há que não tenha eu visto entre os teus e meus males. E agora há pouco, aliás, o que se propala proclamando pelo estratega a toda a urbe? Já ouviste algo? Ou ainda não sabes que os males dos inimigos alcançam os amigos?

ISMENA- Nenhuma notícia, Antígona, de amigos me veio nem doce nem dolorosa desde que ambas perdemos ambos os irmãos mortos no mesmo dia por mútua mão. Depois que partiu a tropa dos argivos nesta última noite, não soube de nada que me tornasse a sorte melhor ou pior (Sófocles, 2022, p. 49).

O fragmento mostra que houve um conflito entre os irmãos de Antígona e de Ismena, Etéocles e Polínicos, também filhos do incesto entre Édipo e Jocasta. Os irmãos se entrematam por causa do trono de Tebas. Eles haviam acordado que, cada um governaria por um ano após a morte de Édipo. Findado esse um ano, Etéocles não cede o trono a Polínicos, que, por sua vez, convoca um exército para tomar Tebas, a fim de tomar o poder, mas tiram a vida um do outro e, dessa forma, Creonte assume o poder. No texto de Sófocles, não aparece essa indicação, no entanto, a partir de leituras de outras tragédias de Sófocles e de Ésquilo, sabe-se desse conflito entre os irmãos, assim como da morte de Édipo, em Colono.

Antígona, percebendo que Ismena não sabia do edito, propõe à irmã:

ANTÍGONA- Bem sabia, e fora das portas do pátio por isso te chamei para ouvires a sós.

ISMENA- O que é? Tens claro sombria palavra.

ANTÍGONA- De nossos dois irmãos Creonte não honra um com funerais e outro não? A Etéocles, como dizem, com justiça servindo-se de justo rito, sob a terra cobriu honrado entre íferos mortos, ao pobre cadáver de Polinices morto conta-se que proclamou aos cidadãos não sepultar nem chorar, mas deixar sem pranto insepulto às aves o doce tesouro ao virem o regalo do pasto. Conta-se que o bravo Creonte a ti e a mim, até a mim, tal proclamou e vem para cá proclamar isso claro aos que não sabem e conduzir isso não em nada, mas a quem o fizer prescreve morte apedrejada na urbe. Eis o que tens e logo te mostrarás bem-nascida ou de nobres ignóbil.

ISMENA- Se assim é, ó temerária, o que eu soltando ou atando acrescentaria?

ANTÍGONA- Examina se cooperas e contribuis!

ISMENA- Qual risco? O que tens em mente?

ANTÍGONA- Se com esta mão erguerás o morto (Sófocles, 2022, p. 49-51).

Com base no exposto, verifica-se que há um conflito permeado de uma intenção de ação da personagem Antígona, que deseja enterrar o irmão Polinices, contrariando o decreto de Creonte. Antígona pergunta à Ismena se ela vai ajudar a enterrar o irmão, mas ela responde:

ISMENA- *Oímoi!* Ó irmã, pensa em nosso pai como detestado e infame sucumbiu a seus flagrantes delitos, golpeadas ambas as vistas por sua própria mão; depois, mãe e esposa, duplo nome, com urdidas cordas põe fim à vida; terceiro, os dois irmãos num só dia ambos se matando míseros obtêm morte comum em mãos um do outro. Agora, enfim, só nós duas restantes, vê que morte péssima se contra a lei transgredirmos édito e poder de reis. Mas convém, refletir que nascemos mulher para não lutar contra varões, que somos governadas por superiores e escutar isso e ainda o pior que isso. Eu, então, pedindo aos de sob a terra obter perdão por ser assim forçada, obedecerei aos que têm poder, pois a ação extra não tem sentido algum (Sófocles, 2022, p. 53).

Assim, diante da recusa de Ismena para ajudar a enterrar o irmão, Antígona diz a ela que mesmo que ela mude de ideia não aceitará sua ajuda. Na próxima cena, acontecerá o párodo, no qual o coro exortará a vitória de Tebas e perguntará por que Creonte os convoca:

CORO - [...] Mas veio a magnífica Vitória grata a Tebas rica em carros. Depois de tais combates trouxe-nos esquecimento! Vamos a todos os templos dos Deuses a noite toda dançando com os coros! Guie Báquio vibrando Tebas! Eis Creonte de Meneceu o rei desta região novo em nova junção de Deuses. Com que plano remava quando fez convocar esta reunião de anciãos por uma ordem conjunta? (Sófocles, 2022, p. 61-63).

Creonte, então, anuncia que é o novo rei de Tebas, justificando que:

CREONTE - [...] Então quando por dupla morte num só dia pereceram golpeantes e golpeados com a pulência de seu próprio braço, eu detenho todos os poderes e o trono pela proximidade familiar dos finados. De todo varão é impossível conhecer a alma, sentimento e saber, antes que se mostre na prova do poder e das leis. A meu ver, quem no governo da urbe não se ligar às melhores deliberações, mas por medo de manter a boca fechada, penso agora e outrora que seja o pior; e quem julga o amigo mais importante que a pátria, não tem valor para mim (Sófocles, 2022, p. 65).

Ora, mesmo com a sentença de morte para quem enterrasse o corpo de Polinices, um Guarda anuncia a Creonte que:

GUARDA- Agora digo, alguém sepultou o morto há pouco e foi-se após cobrir o corpo de sequioso pó e sangrar ritos devidos.

CREONTE- Que dizes? De quem seria essa audácia?

GUARDA- Não sei. Lá não havia golpe de enxada nem manejo de pá, a terra estava dura e compacta, não sulcada nem trilhada de rodas, não havia sinal de quem fez. Quando o nosso primeiro vigia diurno denuncia, o espanto era triste a todos. Ele desaparecera, insepulto, mas sob leve poeira como a evitar poluência. Nem de fera nem de cães se mostrava sinal de que tivesse vindo e lacerado. Falas entre uns e outros soavam más, guarda acusando guarda e terminaria em bordoados, sem quem impedisse, cada um para o outro era o malfeitor, sem flagrante, alegava-se ignorância. Dispúnhamos a pegar ferro em brasa, caminhar no fogo, jurar pelos Deuses não ter feito nem saber quem teria planejado e executado o malfeito. Por fim, já esgotados os recursos, alguém diz algo que levou todos a curvar de pavor a cara ao chão, pois não tínhamos como refutar nem como agindo faríamos bem. A fala era que o feito devia ser reportado a ti e não ser ocultado. Por mau Nume obtive esse bem. Eis-me invito ante invictos, sei: não se ama núncio de más novas (Sófocles, 2022, p. 71-73).

Nesse momento, então, o Coro diz a Creonte que poderia ser por obra divina tal libação ao corpo do morto. Creonte, demonstrando os traços tirânicos, refuta o Coro e diz que os Deuses jamais honraria quem é mau e, dessa forma, ele acusa o Guarda de ser mercenário e ter se vendido. Então, o Guarda entra em discussão com Creonte:

GUARDA- Poderei falar, ou viro-me e vou?

CREONTE- Não sabes que tua fala me aflige?

GUARDA- Morde-te nos ouvidos ou na alma?

CREONTE- Por que situas onde é a minha dor?

GUARDA- O autor te fere a lama, eu, ouvidos.

CREONTE- *Oímoi!* Que loquaz te mostras ser!

GUARDA- Não, afinal, o autor daquele delito.

CREONTE- E isso tendo por prata dado a alma.

GUARDA- *Pheû!* Terrível é a opinião se opina falso.

CREONTE- Enfeita a opinião: se não puserdes ante mim os autores disso, direis que lucros vis produzem tormentos.

GUARDA- Que se descubra! Se será pego ou não, isso a sorte decidirá, não há como tu me vires cá. Agora inesperado e inopinado salvo devo graças aos Deuses (Sófocles, 2022, p. 75-77).

Creonte, cego por sua tirania, acusa o Guarda que, caso ele não encontre o responsável, será tido como o autor. Assim, no primeiro estásimo, o Coro, composto pelos cidadãos mais abastados de Tebas, faz um prenúncio sobre o homem, explanando que ele domina tudo, menos sua condição de mortal:

CORO - Muitos os terrores e nenhum mais terrível do que o homem. Ele além do mar grisalho vai ao vento tempestuoso através dos vagalhões fragorosos e extenua a suprema dos Deuses Terra imortal infatigável volvendo ano após ano o arado com o equino. Ele circunda e captura o bando de aves leves, a grei de feras agrestes e a salina fauna marinha nas dobras urdidas da rede, prudente varão: domina com perícia a selvagem fera montesa, mantém crinado equino sob jugo e indômito touro montês. Aprendeu a palavra, tino volátil, urbanas maneiras, a fuga da inóspita geada do céu e das intempéries, multívio; ínvio a nenhum porvir vai. Só de Hades não saberá fugir; dos males impossíveis descobriu a fuga. Hábil em arte além da conta ele vai ora mal, ora bem. Ao honrar as leis da terra e jurada Justiça dos Deuses, alto na urbe; sem urbe se por audácia for sem bem. Não seja meu conviva nem pense igual a mim quem age assim! (Sófocles, 2022, p. 79).

Na cena seguinte, segundo episódio, o Coro anuncia algo que escapa à normalidade:

CORO- Ante este numinoso portento hesito. Ao vê-la, como negar ser ela a jovem Antígona? Ó infausta do infausto pai Édipo, por quê? Não te conduzem desobediente às leis do rei surpreendida na demência?

GUARDA- Esta é aquela que executou a façanha, presa ao sepultar. Mas onde Creonte? (Sófocles, 2022, p. 83).

No entanto, Creonte ainda tem alguma dúvida de que seja Antígona, a princípio, e interroga o Guarda. Creonte pergunta ao guarda se ele sabe do que fala e se ela realmente foi presa em flagrante, pois ele duvida, talvez pelos laços sanguíneos que tem com Antígona. O Guarda, porém, lhe diz em detalhes como surpreendeu Antígona, que ela foi pega com o jarro de bronze fazendo as três libações e não negou nada. Assim, Creonte, então interroga Antígona:

CREONTE- Tu, de rosto voltado para o chão, afirmas ou negas ter feito isso?

ANTÍGONA- Afirmo que o fiz e não o nego.

CREONTE- Tu te conduzirias aonde quiseses isento da grave acusação, livre. Dize-me tu sem delonga e breve: conhecias o édito da interdição?

ANTÍGONA- Conhecia, como não? Era público.

CREONTE: Então ousaste transgredir as leis? (Sófocles, 2022, p. 87-89).

Na sequência, Antígona diz a Creonte que ele desrespeita as leis divinas e que elas têm mais forças que qualquer lei humana, e o Coro admira sua obstinação:

ANTÍGONA- Não foi Zeus quem as proclamou nem a justiça junto aos Deuses íferos definiu entre os homens tais leis, nem pensava ter tanto poder o teu édito que sendo mortal sobrepujasse leis dos Deuses inescritas inabaláveis. Elas nem hoje nem ontem mas sempre vivem e não se sabe donde surgiram. Não por temor de intento de varão eu prestaria contas disso aos Deuses, pois sabia que morrerei, como não?, ainda que sem o teu édito. Se antes do tempo morrerei, considero lucro. Quem como eu entre muitos males vive, como não tem lucro se morre? Assim me parece que ter esta sorte não é dor, mas se tolerasse deixar insepulto o morto de minha mãe, isso doeria, mas isto não me dói. Se agora te parece que faço tolice, talvez para o tolo incorro em tolice.

CORO- Claro, a criatura dura de duro pai da filha: não sabe ceder aos males (Sófocles, 2022, p. 89 e página?).

Em resposta, Creonte, em um ataque de fúria, demonstra traços de soberba e tirania:

CREONTE- Mas sabe: os espíritos rígidos mais desabam, e o ferro mais forte forjado no fogo com mais rigidez mais se mostra partido e quebrado. Sei que se domam furiosos cavalos com freio pequeno: não se permite ser soberbo quem é servo de outrem. Ela afinal soube cometer o ultraje de transgredir as leis estabelecidas. Tendo feito, este segundo ultraje é ufanar-se disso e rir do que fez. Sim, varão não sou eu, varão é ela, se couber a ela impune esse poder. Mas se da irmã, não evitarão a pior morte, pois àquela igualmente acuso de ter planejado esse funeral. Também a chamai, há pouco a vi dentro delirante e não em seu juízo. O ímpeto furtivo só trair-se antes, se na sombra conspira sem retidão. Odeio, porém, se flagrado no mal alguém quer então gloriar-se disso (Sófocles, 2022, p. 91).

Após isso, Antígona e Creonte entram em um embate:

ANTÍGONA- Queres mais que me matar presa?

CREONTE- Nada mais; ao ter isso, tenho tudo.

ANTÍGONA- Por que tardes? Nada que me digas é agradável e nunca me seja grato, tal qual minha palavra te desagrade. Mas onde teria mais gloriosa glória que ao sepultar meu próprio irmão? Eu diria que todos aprovariam isto se o terror não lhes travasse a língua. Mas a realeza tem muitas vantagens como a de dizer e fazer o que quer.

CREONTE- Do cadmeus só tu vês desse modo.

ANTÍGONA- Veem, mas por ti dobram a língua.

CREONTE- Não tens pudor de pensar diverso?

ANTÍGONA- Nenhum pudor de honrar o irmão.

CREONTE- Não era irmão o adversário morto?

ANTÍGONA- Irmão por única mãe e mesmo pai.

CREONTE- Como honras um, ímpia ao outro?
ANTÍGONA- Não dará esse testemunho o morto.
CREONTE- Se lhe dás honras iguais ao ímpio.
ANTÍGONA- Não sucumbiu servo, mas irmão.
CREONTE- Um contra outro em prol da terra.
ANTÍGONA- Hades, todavia, deseja estas leis.
CREONTE- Mas não o bom obter igual ao mau.
ANTÍGONA- Quem sabe se embaixo isto é santo.
CREONTE- Inimigo nunca, nem morto, é amigo.
ANTÍGONA- Não sou pelo ódio, mas pelo amor.
CREONTE- Se deves amar, ama-os lá embaixo! Comigo vivo, mulher não governa (Sófocles, 2022, p. 93-95).

Então, o Coro anuncia a chegada de Ismena aos prantos. Creonte, por sua vez, a chama de traidora da própria casa, acusando-a de subverter o trono e coadunar com a irmã Antígona. Ela nega que Ismena a tenha auxiliado, as duas discutem por um momento:

ISMENA- *Oimoi!* Mísera, falho em tua morte?
ANTÍGONA- Pois tu escolheste viver, eu, morrer.
ISMENA- Não por minhas palavras não ditas.
ANTÍGONA- Nuns bem pensavas tu, noutro eu.
ISMENA- Para ambas nós o desacerto é igual.
ANTÍGONA- Coragem! Tu vives, mas minha alma já morreu de modo a servir os mortos (Sófocles, 2022, p. 99).

Em seguida, Creonte acusa as duas de loucura, e Ismena o questiona se ele mataria a noiva do próprio filho. Creonte responde que “outras terras podem ser lavradas” (uma metáfora para dizer que existem outras moças férteis) e que seu filho, Hémon, não merece mulheres más e que Antígona terá suas núpcias no Hades. No segundo estásimo, o Coro discorre sobre a casa de Édipo:

[...] Na casa dos Labdácidas vejo antigas dores de finados desabar sobre dores, geração não libera geração, algum Deus abate e não tem solução. Agora sobre as últimas raízes via-se luz na casa de Édipo mas outra vez a ceifa sangrenta faca dos Deuses inferos, demência da fala, Erínis da mente (Sófocles, 2022, p. 105).

No terceiro episódio, ocorre o *ágon*, o embate, entre Creonte e Hémon. Hémon diz ao pai, Creonte, que o Coro aprova o que Antígona fez, porém, o temem. Assim, Hémon tenta aconselhar seu pai, dizendo-lhe que não ser feio aprender, mesmo sendo sábio, e o Coro concorda informando a Creonte que o ouça e aprenda alguma coisa com os mais jovens.

CREONTE- Ela não está atacada de tal distúrbio?
HÉMON- O povo cidadão desta Tebas diz não.
CREONTE- Pois a urbe nos dirá que devo impor?
HÉMON- Vês que disseste qual jovem demais?
CREONTE- Por outro ou por mim guio esta terra?
HÉMON- Não a urbe que seja de um só varão.
CREONTE- Não se considera do soberano a urbe?
HÉMON- Bom guia de terra erma serias a sós.
CREONTE- Parece que este está aliado à mulher.
HÉMON- Se mulher és tu, pois de ti é que cuido.
CREONTE- Ó perverso, litigando com teu pai?
HÉMON- Pois vejo que tu sem justiça desacertas (Sófocles, 2022, p. 115-117).

Na sequência, Hémon fará revelações, antecipando os presságios de Tirésias:

HÉMON- Não respeitas pisando honras divinas.
CREONTE- Ó caráter poluente pior que mulher.
HÉMON- Não me verias vencido por vilezas.
CREONTE- Tudo que tu falas é em defesa dela.
HÉMON- E de ti e de mim e dos Deuses inferos.
CREONTE- Não há como a desposes ainda viva.
HÉMON- Ela morrerá e morta matará alguém (Sófocles, 2022, p. 119).

Hémon, então, diz ao pai que ele age mal, Creonte, por sua vez, o chama de servo de mulher. O Coro avisa Creonte que, por Hémon ter saído muito rápido, era perigoso que cometesse alguma coisa. Creonte, no entanto, condenará à morte apenas Antígona e deixará livre Ismena. A condenação de Antígona será:

CREONTE- Conduzindo a senda erma de mortais, ocultarei viva em pedregosa caverna com tanto pasto quanto seja expiação para toda a urbe se livrar de poluência. Lá, ao Hades, único Deus que venera, suplicando talvez alcance não morrer, ou reconhecerá decerto então afinal que é trabalho perdido venerar Hades (Sófocles, 2022, p. 123).

No terceiro estásimo, o Coro fará menção a Eros, que tem poder sobre os animais. No quarto episódio, *kommós* – nome dado por Aristóteles ao diálogo em que acontece entre o Coro e um ator –, o Coro se comoverá com a morte de Antígona. Ela lamenta por morrer virgem e sem suas núpcias, o Coro, então diz que ela paga alguma maldição paterna, referindo-se a Édipo, ela responde:

ANTÍGONA- Tocaste meu mais doloroso cuidado de renovado fado paterno e de todo nosso quinhão, íncritos Labdácidas. *Iò*, erronias núpcias maternas e

conúbio da mesma origem de infausta mãe com meu pai dos quais eu mísera nasci e junto a quem eis-me indo imprecada inupta residir! *Iô*, irmão que munido de infaustas núpcias morto ainda viva me matas!

CORO- Venerar é boa reverência, mas poder, a quem poder importar, nunca é violável, e autônoma ira te perdeu.

ANTÍGONA- Sem pranto nem amigo inupta, mísera, me vou levada a iminente viagem. Não mais me é lícito, mísera, ver este sacro olho de luz. Minha sorte sem lágrimas nenhum amigo lastima (Sófocles, 2022, p. 131).

No quarto episódio, parte final (883-943), Creonte diz a Antígona que seus prantos antes da morte não resolveram seu destino. Ela, então, responde justificando que o motivo de seu pranto é que, com seus pais mortos, não há possibilidade de nascerem mais irmãos. Entretanto, se fosse o marido ou o filho dela que morressem, ela via a possibilidade de se casar novamente e ter outros filhos. Antígona, em solidão lembra *Ajax* e diz

ANTÍGONA- ...Agora, tendo nas mãos, assim me leva sem núpcias nem himeneu, sem minha parte nas bodas e na criação dos filhos, mas tão desprovida de amigos, infausta, em vida me vou ao sepulcro dos mortos. Por transgredir qual justiça dos Numes? Que me vale, a mim, mísera, olhar ainda os Deuses? Que aliado invocar, já que pela prática piedosa alcancei impiedade? Mas se perante os Deuses isto é belo, sofrendo reconheceríamos o desacerto; se o desacerto é seu, sofram eles males não mais do que injustos me impõem (Sófocles, 2022, p. 135).

Antes de ser retirada, Antígona clama a Tebas e aos Deuses dizendo que é a única da linhagem real que sofre por não se curvar aos homens. No quarto estásimo (944- 987), é apresentado o canto do Coro que faz referências a personagens nobres que sucumbem aos poderes do destino e servem como um paradigma à condição de Antígona, que foi levada para ser presa na tumba. Dentro desse cenário, no quinto episódio (988-1114), surge Tirésias dizendo a Creonte que os pássaros contam auspícios que ele não conhece e que as oferendas que ele oferece aos Deuses não são aceitas, mas Creonte responde que ele é um adivinho ganancioso e que gosta de lucro. Tirésias, então, acusa Creonte de tirano e proclama os vaticínios:

TIRÉSIAS: Bem sabe que tu não completarás muitos competitivos giros do Sol até que troques das tuas entranhas um morto em permuta por mortos porque lançaste de cima embaixo sem honra ao pôr o vivo na tumba e dos Deuses íferos reténs aqui sem parte nem ritos ilícito morto. Isso não te cabe, nem aos Deuses súperos, mas são violados por ti. As Erínies de Hades e dos Deuses destrutivas punitivas te espreitam para pegar nesses mesmos males. Observa se subornado por prata falo; breve se mostrarão em teu lar prantos de varões e mulheres. Turvam-se de ódio todas as urbes quantas cães, feras ou aves aladas conspurcam de laivos ao levar ilícita exalação à urbe domiciliar.

Tais flechas disparo a teu coração qual arqueiro irritado, pois afliges, certas, cujo ardor não evitarás (Sófocles, 2022, p. 149-151).

Nesse momento, o Coro vai intervir e dizer que os vaticínios de Tirésias foram terríveis e que ele nunca proferiu nenhuma mentira. Então, Creonte, seguindo o conselho do Coro, volta atrás e ordena que soltem Antígona e façam os ritos fúnebres a Polinices. No entanto, Creonte inverte a ordem dos conselhos do Coro, fazendo primeiro o enterro de Polinices e, depois, indo soltar sua sobrinha, o que resulta na tragédia:

PRIMEIRO MENSAGEIRO: ... Ele, ao vê-los, com pranto pungente entra, vai até eles e lastimoso clama: “Ó infeliz, que fizeste! Que intento tiveste? Em que junção te perdeste? Sai, filho, suplicante eu te imploro!” O jovem revolteando olhos ferozes, cuspidno no rosto sem responder, puxa bigúmea espada, lançando-se o pai em fuga, errou, e o infausto irado consigo, como estava, curso cravou meia faca no flanco e lúcido ainda cinge a moça com braço frouxo, e resfolegante lança um súbito fluxo de sangrentas gotas nas alvas faces. Jaz morto com a morta, os nupciais ritos ele os teve em casa de Hades, mostrando aos homens quão grande mal a irreflexão acrescenta ao varão (Sófocles, 2022, p. 163-165).

Eurídice, mãe de Hémon e esposa de Creonte, ouvindo que seu filho tirou a própria vida, se retira silenciosamente. No *kommós* e êxodo (1257-1353) é anunciado o retorno de Creonte alternado ao canto do Coro. O Coro vai dizer a Creonte que ele viu tarde demais a injustiça que havia cometido e ele responde que aprendeu pelo sofrimento e, nesse momento, entra o Segundo Mensageiro anunciando a morte de Eurídice. Creonte deseja retirar sua vida, mas o Coro o repreende dizendo que ele tem o dever de enterrar seus mortos e, então, finalizam dizendo a ele que um bom governante deve agir sempre com prudência sem desonrar os Deuses.

5.2 *Antígona*: uma voz dissonante contra a autocracia

Não sou pelo ódio, sou pelo amor.
(Sófocles. *In: Antígona*)

Buscando uma articulação entre a tragédia *Antígona*, de Sófocles, e o modo de organização política autocrática antigo e contemporâneo, esta seção versa sobre o poder político exercido pela personagem Antígona, na referida tragédia, de modo que se percebe um anacronismo controlado, conforme apresentado na subseção 2.2 “Não é assim tão fácil não ser anacrônico: um elogio ao anacronismo”. O breve contexto histórico apresentado sobre a tirania

será um elemento essencial para elucidar o despotismo do personagem Creonte e a forma transgressora que Antígona, enquanto mulher, filha e irmã.

Antígona, de Sófocles, não faz parte de um mito que era difundido de geração em geração, mas ela surge, na tragédia de Sófocles, vinda da linhagem dos Labdácidas. Filha do incesto entre Édipo e Jocasta, a personagem Antígona surgirá na tragédia *Édipo em Colono* de Sófocles e *Sete Contra Tebas*, de Ésquilo, mas é na tragédia *Antígona* que a personagem ganha destaque central ao realizar um conjunto de ações que levarão ao seu destino trágico.

Portanto, sendo filha de Édipo e pertencente à linhagem dos Labdácidas e Cadmo, o fundador de Tebas, Antígona faz parte da descendência mitológica de Cadmo que, quando sai à procura de Europa, que foi raptada por Zeus – rapto na mitologia antiga tem o sentido de estupro –, Cadmo, então, mata o dragão que assassinou seus amigos, o oráculo lhe revela que ele deve semear os dentes do dragão morto, nascendo a raça selvagem dos *spartoi* que guerreiam entre si até restarem somente cinco sobreviventes. Esses sobreviventes se unem aos cinco filhos de Cadmo dando origem aos tebanos e/ou cadmeus.

Édipo é o trineto de Cadmo, filho de Laio e de Jocasta. Ele assassina seu pai e se casa com a própria mãe, sem saber de seus laços sanguíneos e tem quatro filhos com ela: Polinices, Etéocles, Antígona e Ismena, e quando reconhece os próprios erros ele se cega. Édipo se exila de Tebas e seus filhos Polinices e Etéocles disputam o trono, o pai então amaldiçoa os filhos. Por sua vez, os irmãos entram em consenso para governarem a cidade cada um por um ano. Findado o primeiro ano, Etéocles se nega a cumprir o acordo e Polinices vai se exilar em Argos. Nesse local, Polinices reúne seis guerreiros para atacar Tebas e reaver seu trono; então, em meio a essa disputa, os irmãos se entrematam e Creonte, irmão de Jocasta, assume o trono. Creonte cria um édito no qual apenas Etéocles tem as justas honras fúnebres e Polinices não deve ser enterrado e comido por aves de rapina, pois é considerado o traidor de Tebas.

É nesse ponto que começa a saga de Antígona que, diante do édito de Creonte, chama a irmã Ismena para uma conversa, e lhe diz que devem enterrar o irmão, pois a responsabilidade de dar aos mortos um enterro é um dever religioso que deve ser cumprido. Ismena, entretanto, é contra e fala que Antígona deve obedecer ao rei Creonte, no entanto, ela responde que obedece às leis não escritas. Antígona enterra Polinices sozinha por duas vezes; na segunda, é surpreendida pelo guarda que a leva até Creonte e ela assume seu feito. Creonte, por sua vez, ordena que ela seja enterrada viva em uma tumba. Hêmon, filho de Creonte e noivo de Antígona, explica ao pai que está sendo tirano e que a cidade está ao lado de Antígona, mas teme falar, porém, Creonte o acusa de ser escravo de mulher. Então, ao ver a noiva morta,

Hêmon se suicida. O adivinho da cidade, Tirésias, também tenta dizer a Creonte que ele age cegamente e toma decisões erradas e quando, no final, ouve os conselhos de Tirésias, Antígona, Hêmon e Eurídice, sua esposa, já estão mortos.

Antígona e Édipo, de Sófocles, são peças em que o tirano tem um lugar de destaque, seja em posição de destaque, como o personagem Édipo ou em grandes momentos de embate, como Creonte e Antígona. No século V a.C., Atenas tem lugar de distinção no que diz respeito à encenação de suas tragédias, e os concursos trágicos são de grande relevância nesse período, o que refletiu na estruturação social em que o pensamento grego estava inserido naquele momento. Flávia Resende enfatiza:

Acrescentamos, ainda, que o fato nos diz dessa relação estreita entre o teatro e a política na Grécia Antiga. Se a história é verdadeira, podemos entender que Antígona foi uma espécie de “plataforma política” para Sófocles. Se não, minimamente podemos entender daí - do fato de o tragediógrafo ter sido um general e de sua fama ter se espalhado dessa forma - a ideia de que a posição ocupada por Sófocles na comunidade política ateniense não era uma relação de subversão, como querem nos fazer crer as interpretações contemporâneas de *Antígona*, mas de adequação e de colaboração ativa (Resende, 2017, p. 28-29).

É notório que a relação entre os personagens Antígona e Creonte é de oposição, como a pesquisadora Flávia Resende destaca:

Por vezes, questionamos o protagonismo de Antígona, nos perguntando se esta peça não se denominaria melhor como *Creonte*, afirmando o caráter de *herói trágico* deste personagem. Para corroborar com a leitura política da peça que insurge nas literaturas modernas e contemporâneas, ficamos tentados a dar razão a Antígona, em detrimento do governante de Tebas, e a simplificar cada um dos personagens nas funções de “revolucionária” e “tirânico”. No entanto, é preciso analisar mais profundamente o papel desenvolvido por esses personagens na estrutura trágica e o que isso representava no texto e no contexto de Sófocles (Resende, 2017, p.31).

É interessante observar que, nas proposições colocadas por Aristóteles, na *Poética*, o “herói trágico” deveria ter algumas características, tais como, reconhecimento e peripécia – e ser homem – ao passo que, a tragédia *Antígona* foi considerada pelo filósofo como sendo repugnante, como colocado na seção 3.4 “Édipo, o paradigma; Antígona, a repugnante.” No entanto, a luz da análise contemporânea, Aristóteles faz surgir outra visão acerca dessa personagem, destacando-a pela sua individualidade e coletividade, trazendo a ideia de ela ser uma heroína trágica.

Feitas essas observações, há um destaque no livro *O Tirano e a Cidade* de Newton Bignotto, em relação à tirania, nas peças *Antígona* e *Édipo*, ao modo como ela ocupa a maior parte da representação delas. No entanto, Bignotto acentua que esse não é o fundamento e, sim, um meio para o desenvolvimento da análise acerca da tirania:

São de Sófocles duas das peças mais populares do teatro grego: *Antígona* e *Édipo*. Em ambas o tirano tem lugar de destaque, seja ocupando a cena por boa parte da representação – na *Antígona* – seja como personagem central – no *Édipo*. Com isso não estamos sugerindo que a tirania seja o problema fundamental dessas peças, mas sim que uma análise da questão encontra nelas terreno fértil para se desenvolver (Bignotto, 2020, p. 65).

Em relação a essa abordagem, observa-se que a morte de Antígona é a representação contra a autocracia que gera a reflexão em oposição a um tipo de governo que impõe sua força e violência sem medidas, além da força familiar que ela exerce, uma vez que:

[...] Sófocles escreveu peças nas quais a figura do herói domina inteiramente; nas quais o caráter particular das ações assume um significado essencial aos olhos do espectador, confrontado com situações extrema, mas também com a capacidade fora do normal que certos mortais demonstram para enfrentar os golpes do tempo. De outro lado, os que buscam uma compreensão mais profunda da peça esbarram imediatamente nas análises de Hegel, que, sem dar maior importância ao caráter tirânico das ações de Creonte, prefere opor a defesa da família feita por Antígona à defesa dos interesses públicos feita pelo governante recente de Tebas. A dialética entre o público e o privado comanda a análise (Bignotto, 2020, p.65-66).

Em termos práticos, argumenta-se que as ações do tirano confesso Creonte, alinhadas à defesa que Antígona faz à família, estão em anuência com a família quando é de interesse público, visto que, eles fazem parte da realeza. Antígona vive entre o público e privado e sofre a violência de ambas as formas: de maneira pública, ao ser condenada à morte e, de forma privada, ao ser sentenciada pelo próprio tio.

Quando a peça se inicia com o conflito entre Antígona e Ismene, nota-se que o laço familiar que havia entre as duas parece ser rompido na hora que Ismene diz que não ajudará a irmã a enterrar Polinices. Além do mais, os laços que unem os irmãos perpassam o sanguíneo. O pesquisador Newton Bignotto observa que:

Os laços que unem Antígona a seus irmãos não implicam somente o afeto entre descendentes de uma mesma mãe, mas a participação em uma mesma história, no caso, em um mesmo destino, cuja marca não pode ser apagada

pela afirmação de uma individualidade excepcional. Antígona é descendente dos Labdácidas, participa de uma trajetória marcada por vários acontecimentos fora do comum (Bignotto, 2020, p. 66-67).

O contexto histórico revela como o tema família e Estado e as questões democráticas, que permearam a Grécia antiga, se estendem às sociedades democráticas contemporâneas, pois a posição de Antígona revela o conflito entre direito familiar, direito institucional e o rito religioso daquela época, pois:

Não se trata simplesmente de cumprir um rito, uma obrigação, mas de descobrir o caráter próprio da religião e sua relação com o mundo dos homens. Ora, Sófocles põe em cena uma disputa, que já chamara a atenção de Ésquilo, entre a religião do Olimpo e a religião antiga dos mortos, de uma forma, no entanto, que não sabemos a priori que lugar devemos atribuir aos deuses, uma vez que não sabemos quais deuses devem ser respeitados pelos cidadãos de uma cidade que quer manter sua independência (autonomia). Somos, assim, interpelados pela pergunta a respeito dos limites da lei divina, e, sobretudo pela natureza da mesma (Bignotto, 2020, p. 67).

Convém lembrar que, na Grécia antiga, a lei divina era superior à dos homens. Ao considerar o contexto histórico, compreende-se que a figura rebelde de Antígona se constrói com o tempo por meio da construção histórica do sentido do que é a tirania e do que é a democracia, uma vez que:

Somente após a Revolução Francesa é que a figura rebelde e insurgente de Antígona, tal qual a que conhecemos hoje, começa a se formar. De início, temos as traduções de Friedrich Hölderlin dos clássicos sofoclianos *Édipo Rei* e *Antígona*, publicadas em 1804, ambos marcos tanto na história das traduções de Sófocles no ocidente como na própria historiografia da tradução. Caracterizada pela sua ousadia, pela sua visão “distorcida” do trágico e por demais literal (o que lhe rendeu severas críticas à época), a tradução de Hölderlin apresenta a aversão de Antígona ao decreto de Creonte como *Ausstand* (revolta, insurreição): sua tradução, à luz dos recentes acontecimentos de 1789, volta sobretudo a se inscrever em uma situação política (*id.*, *ibid.*, p. 123), como era na Atenas clássica (Pessoa, 2019, p. 16).

À luz de acontecimentos históricos significativos, como esse apresentado acima, entende-se como a personagem Antígona se configura com o tempo. Ela sai de um modelo figurativo da mulher submissa ao da mulher que se revolta contra a figura da representação de um tirano que impõe uma ordem desmedida que perpassa a lei divina e familiar, e que se circunscreverá em outras adaptações da peça:

Na filosofia, isso promoveria o pensamento hegeliano sobre direito, poder, família e estado; em Heidegger, na primeira metade do século XX, sua noção do ser-no-mundo a partir de uma leitura despolitizada da *Antígona* de Sófocles por meio da tradução de Hölderlin; em Butler, sob um viés dos estudos de gênero, uma leitura da personagem enquanto um sujeito que desestabiliza as concepções heteronormativas de família, abrindo espaço para novas formas de organização familiar e sexual (*id., ibid.*, p. 124-31). Já no teatro moderno europeu, *Antígona* volta a aparecer com o texto sofocliano na íntegra em 1841, em uma produção de Ludwig Tieck com música e tradução inspiradas no metro grego e figurinos baseados em conhecimentos arqueológicos existentes sobre a época em que a peça original foi encenada (Pessoa, 2019, p. 16).

Considerando essa perspectiva, ressalta-se que essa trajetória histórica da peça *Antígona* demonstra que a morte de Antígona se configura na honra e na glória a ela, o que era destaque exclusivo do herói grego antigo. Analisando essa conjuntura, salienta-se que contextos como a Primeira Guerra Mundial e o regime salazarista são representações de governos autoritários em que a peça se fez presente. Conforme Matheus Pessoa:

Em contexto de Primeira Guerra Mundial, o expressionista alemão Walter Hasenclever traz Creonte como um absolutista autoritário que, em resposta à resistência de Antígona e Ismênia, abdica do poder. Durante o regime salazarista em Portugal, António Sérgio de Souza, em 1930, faz oposição ao ditador português com uma *Antígona* que representa os ideais democráticos modernos, sendo Creonte um tirano que viria ser derrubado do poder por uma revolta popular. Em 1944, ainda sob regime de Pétain, *Antígone* (*Antígona*, escrita em 1922), de Jean Anouilh, seria encenada pela primeira vez no Théâtre de l'Atelier, em Paris, sob críticas negativas por parte daqueles que a viam como não subversiva o suficiente, porém (ironicamente) bastante popular entre os círculos nazistas e colaboracionistas (Pessoa, 2019, p. 17).

Dessa forma, é possível notar a transmutação da peça e da personagem, ao longo dos séculos, como forma de protesto a governos autoritários da época. Analisando essa conjuntura, ressalta-se que, da mesma forma que as tragédias serviram para educar o ateniense na Antiguidade, ela ainda se presta ao mesmo objetivo, de maneira mais ampla, a trazer novas transmutações linguísticas e políticas.

Ainda sob a linha das representações, Matheus (2019) destaca que, em 1948, Brecht realiza uma montagem de *Antígona*, de Sófocles, na tradução de Hölderlin, onde Berlim é a representação de Tebas e vive sob a ameaça de uma possível invasão, e Antígona é a representação da resistência que se perpetua até hoje. Por fim, entende-se que a cada tradução, no contexto político e cultural, a tragédia *Antígona*, de Sófocles, é utilizada como referência crítica, tecendo a peça à realidade. Pensando no modo em como essa personagem se tornou

resistência e heroína, na seção seguinte, será feita a análise acerca da ação complexa em *Antígona* de Sófocles.

5.3 Em cena, *Antígona* e a ação complexa

Deus é um homem, mas o infinito desassossego da sua alma é, certamente, da mulher. Glória a Antígona.

(Andrea Beltrão. In: *Antígona, ela está entre nós*)

Ao iniciar esta seção, tem-se o propósito de mobilizar a ação complexa, no que tange aos moldes aristotélicos, buscando defender que a tragédia *Antígona*, de Sófocles, também se encaixa nesses pressupostos. Conforme dito, na seção 3.4 *Édipo o paradigma; Antígona e repugnante*, Aristóteles elege *Édipo* como a mais bela tragédia, sendo a ação complexa aquela que:

De fato, uma vez acordado que a composição da mais bela tragédia não deve ser “simples”, mas “complexa”, e que tal tragédia deve ser a mimese de fatos temerosos e dignos de compaixão (o que é próprio a essa modalidade de mimese), fica a princípio evidente que não se devem apresentar homens excelentes que passam da prosperidade à adversidade – pois isso não desperta pavor nem compaixão, mas repugnância –, nem homens maus que passam da desventura à prosperidade – isso é o que há de menos trágico, pois nada possui do que convém ao trágico: com efeito, não suscita nem benevolência, nem compaixão, nem pavor –, nem mesmo quando um homem decididamente cruel passa da prosperidade à adversidade – pois tal maneira de tramar os fatos pode ter a ver com a expectativa humana, mas não suscita nem compaixão nem pavor, pois aquela diz respeito ao que vive a adversidade sem a merecer [...] (Aristóteles, 2017, 1453a, p. 111-113).

No livro *A Arqueologia da Ação Trágica*, a pesquisadora Sandra Luna (2012) destaca que a ação enquanto efeito trágico é a alma da tragédia. Aristóteles define que:

Uma vez que a tragédia é a mimese de uma ação que se efetua por meio da atuação das personagens, que devem, necessariamente, possuir qualidades segundo o caráter e o pensamento (o pensamento e o caráter [são as duas causas naturais das ações], pois é por meio desses fatores que também se qualificam as ações e segundo as ações todos são bem-sucedidos ou malsucedidos), e o enredo é a mimese de uma ação – pois digo que o enredo é a combinação dos fatos; os “caracteres”, o que nos permite dizer que as personagens em ação possuem tal ou tal qualidade (Aristóteles, 2017, 1450a, p. 75).

Considerando essa perspectiva, ressalta-se a importância do caráter e do pensamento para o desenvolvimento das ações. Outra autora que discute sobre a temática ação é Hannah Arendt, alemã, filósofa, política, de origem judaica influente no século XX. No livro *A condição humana* (2020), capítulo V, denominado *Ação*, ela tece a relação em que o agente tem entre discurso e ação. Segundo a filósofa, a relação entre o discurso e a ação é algo imanente ao ser humano e, por meio delas, é que a compreensão ocorre ante a “pluralidade humana”:

A pluralidade humana, condição básica da ação e do discurso, tem o duplo aspecto da igualdade e da distinção. Se não fossem iguais, os homens não poderiam compreender uns aos outros e os que vieram antes deles, nem fazer os planos para o futuro, nem prever as necessidades daqueles que virão depois deles. Se não fossem distintos, sendo cada ser humano distinto de qualquer outro que é, foi ou será, não precisariam do discurso nem da ação para se fazerem compreender (Arendt, 2020, p. 217).

Com base nisso, a ação para Hannah Arendt representa uma atividade humana e, também, política, uma vez que ela se manifesta na pluralidade humana. Sendo assim, a ação se torna essencial nas sociedades, pois é por meio dela que o indivíduo exerce sua decisão política para que possa construir e participar do espaço público, fazendo que sua liberdade seja respeitada. Hannah Arendt pontua que:

A ação e o discurso são intimamente relacionados porque o ato primordial e especificamente humano deve conter, ao mesmo tempo, resposta à pergunta que se faz a todo recém-chegado: “Quem és?” [...] A ação muda deixaria de ser ação, pois não haveria mais um ator; e o ator, realizador de feitos, só é possível se for, ao mesmo tempo, o pronunciador de palavras, e embora seu ato possa ser percebido em seu aparecimento físico bruto, sem acompanhamento verbal, só se torna relevante por meio da palavra falada na qual ele se identifica como o ator, anuncia o que faz, fez e pretende fazer. Nenhuma outra realização humana precisa tanto do discurso quanto a ação (Arendt, 2020, p. 221).

Nesse ponto, sobressaem os aspectos mostrando que o agente que comete a ação será aquele que realiza o discurso. Ora, na tragédia *Antígona*, de Sófocles, a personagem Antígona, ao realizar suas ações, já está munida de um discurso contra sua irmã Ismene e o tirano Creonte, e isso faz com que seus caracteres fiquem em evidência, uma vez que o caráter e o discurso são elementos que causarão as ações, uma vez que:

A mais importante dessas partes é a trama dos fatos, pois a tragédia é a mimese não de homens, mas de ações e da vida [a felicidade e a infelicidade se

constituem na ação, e o objetivo visado é uma ação, não uma qualidade; pois, segundo os caracteres, os homens possuem determinadas qualidades, mas, segundo as ações, eles são felizes ou o contrário]. Então, não é para constituir caracteres que aqueles que atuam se dedicam à mimese, os caracteres é que são introduzidos pelas ações (Aristóteles, 2017, 1450a, p. 79-81).

Isso posto, percebe-se a relação que as ações têm no que se refere à determinação dos caracteres e, como destacado pelo filósofo, na ação não pode existir tragédia, no entanto, ela pode existir sem caracteres, pois:

Há que se ressaltar (embora para alguns isso possa parecer óbvio), que não se deve confundir caráter com agente, personagem. Com a afirmação de que é possível haver tragédia sem caracteres, Aristóteles quer dizer que é possível haver tragédias com investimentos mínimos na caracterização de personagens, não que possa haver tragédias sem agentes. Caráter, para Aristóteles, *ethos*, na *Poética*, tem um sentido estritamente moral [...] (Luna, 2012, p. 236).

Retomando a discussão acerca do significado da ação, no *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano, destaca-se que ação é:

Termo de significado generalíssimo que denota qualquer *operação*, considerada sob o aspecto do termo a partir do qual a operação tem início ou iniciativa. [...] Aristóteles foi o primeiro que tentou destacar desse significado genérico um significado específico pelo qual o termo pudesse referir-se somente às operações humanas. Assim, começou excluindo da extensão da palavra as operações que se realizam de modo *necessário* [...] (Abbagnano, 2007, p. 8).

Nesse ponto, o amplo significado de ação, no dicionário de Nicola Abbagnano, recupera, de forma ampla, seu sentido tanto ao que se relaciona à atividade humana, assim como o comportamento e a conduta. Ressalta-se, também, o significado de “ação” no *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis:

[...] A definição tradicional da ação (“sequência de fatos e atos que constituem o assunto de uma obra dramática ou narrativa”, dicionário *Robert*) é puramente tautológica, visto que se contenta em substituir “ação” por *atos* e *fatos*, sem indicar o que constitui esses *fatos* e *atos* e como eles são organizados no texto dramático ou palco. Dizer, com Aristóteles, que a fábula é “a junção das ações realizadas” ainda não explica a natureza e a estrutura da ação; trata-se, em seguida, de mostrar como, no teatro, esta “junção das ações” é estruturada, como se articula a fábula e a partir de que índices se pode reconstitui-la. [...] (Pavis, 2015, p. 2).

Ainda sobre o significado de ação, Patrice Pavis discorre que:

[...] A ação está ligada, pelo menos para o teatro *dramático*, ao surgimento e à resolução das contradições e conflitos entre as personagens e entre uma personagem e uma situação. É o desequilíbrio de um conflito que força a(s) personagem(s) a agirem para resolver a contradição; porém sua ação (sua reação) trará outros conflitos e contradições. Esta dinâmica incessante cria o movimento da peça. Entretanto, a ação não é necessariamente expressa e manifesta no nível da intriga; às vezes ela é sensível na transformação que não tem outro barômetro que não os discursos (drama clássico). Falar, no teatro ainda mais que na realidade cotidiana, sempre é agir [...] (Pavis, 2015, p. 4).

Com base nisso, acentua-se que a ação e o discurso constituem o cerne dos conflitos na tragédia grega. É preciso destacar que, na tragédia *Antígona*, de Sófocles, o discurso autoritário de Creonte gerou um conflito que resultou nas ações de Antígona. Considerando essa perspectiva, Aristóteles observou que:

A mais importante dessas partes é a trama dos fatos, pois a tragédia é a mimese não de homens, mas de ações e de vida [a felicidade e a infelicidade se constituem na ação, e o objetivo visado é uma ação, não uma qualidade; pois, segundo os caracteres, os homens possuem determinadas qualidades, mas, segundo as ações, eles são felizes ou o contrário]. Então, não é para constituir caracteres que aqueles que atuam se dedicam à mimese, os caracteres é que são introduzidos pelas ações (Aristóteles, 2017, 1450a, p. 79-81).

Nesse ponto, sobressaem-se os aspectos no que diz respeito às ações e aos caracteres, pois é a partir das ações que os caracteres ficam em evidência. Sob essas circunstâncias, como exposto, a ação não vai existir sem a tragédia. Nesse aspecto, Aristóteles destacou que:

Além disso, se um autor apresentar uma sequência de expressões plenas de caráter ético, bem construídas no que tange à elocução e ao pensamento, nem por isso terá realizado a tarefa da tragédia; muito mais bem-sucedida será aquela na qual esses elementos forem menos presentes, tendo mantido, no entanto, o enredo e a trama dos fatos. Reunamos a isso o fato de os mais importantes meios, em função dos quais a tragédia conduz os ânimos, estarem presentes no enredo, a saber as reviravoltas e os reconhecimentos (Aristóteles, 2017, 1450a, p. 83).

Coloca-se em destaque, aqui, a reviravolta e o reconhecimento, pois, para que a tragédia seja bem construída, eles têm que ter destaque no enredo:

Portanto, o enredo é o princípio, como que a alma, da tragédia; em segundo lugar estão os caracteres (de fato, algo semelhante se passa com a pintura: pois se um pintor aplicasse aleatoriamente as mais belas cores a uma superfície, o

resultado não teria o mesmo encanto de uma imagem delineada em preto e branco). A tragédia é a mimese de uma ação e, sobretudo por causa da ação, a mimese de homens que agem (Aristóteles, 2017, 1450 b, p. 83-85).

A pesquisadora Sandra Luna (2012) esclarece que a tragédia, sendo a “imitação de ações” para Aristóteles, é como se ela se tornasse mais estética e suas ações são analisadas pela verossimilhança e necessidade, uma vez que:

Esse entendimento da tragédia enquanto “imitação de ações” torna-se mais compreensível quando passamos a ver a formulação aristotélica como um desvio em relação à concepção platônica da tragédia enquanto “imitação de agentes”. Ao esboçar esse desvio, Aristóteles dá à tragédia uma legitimidade mais estética do que ética, já que as ações passam a ser analisadas a partir das leis da verossimilhança e da necessidade (Luna, 2012, p.237).

Com base nisso, acentua-se o destaque que Aristóteles dá à ação em relação aos elementos que formarão a tragédia e não somente ao caráter, elementos, como mito, eloquência, pensamento, espetáculo e a melopeia fazem parte da construção de uma tragédia de qualidade, Sandra Luna (2012) destaca, ainda, que esses elementos serão retomados em vários momentos na *Poética* de Aristóteles, e a ação será a “alma” da tragédia, ressaltando que:

Já foi visto que a ação significa o arranjo dos incidentes, a *mimeses* de uma *práxis* séria, grave, e que essa ação, para ser bela, deveria observar algumas recomendações fundamentais, entre elas, a extensão e a unidade. Essa referência à extensão pode ser melhor compreendida quando se leva em conta que Aristóteles, como os gregos de seu tempo, considera a beleza em relação a dois parâmetros essenciais: magnitude e ordem (Luna, 2012, p. 239).

Diante do exposto, Aristóteles (2017) contribui ao afirmar que o belo é aquilo que é constituído em todas as suas partes e não em uma só, deve seguir uma ordem e “não ser fruto do acaso”. Sendo assim, a ação deve ser constituída em começo, meio, fim e ser clara. Na seção VII, da *Poética*, Aristóteles destaca que:

Segundo o limite que se ajusta à própria natureza do fato descrito, desde que mantida a clareza do conjunto, o mais longo é sempre o mais belo quanto à extensão. Para fixar uma regra simples, podemos dizer que a extensão na qual se pode expressar a passagem da adversidade à prosperidade ou da prosperidade à adversidade em uma sequência de acontecimentos que se mantêm unidos segundo a verossimilhança ou a necessidade nos fornece um parâmetro satisfatório para a extensão (Aristóteles, 2017, 1451 a, p.93).

Entende-se, portanto, que a ação é aquela que deve ser estabelecida na passagem que advém da adversidade da fortuna para o infortúnio, ou seja, na produção do efeito trágico. Como estabelece Luna (2012, 240), “[...] o importante, nos parece, é que tanto as tragédias de finais infelizes quanto aquelas de *happy-end*, sejam construídas a partir de temas graves, exibindo cenas de sofrimento e dor, incitando com paixão e medo”. No âmbito dessa discussão, é interessante ressaltar a distinção que Aristóteles faz da ação, dizendo que ela pode ser simples ou complexa:

Dos enredos, uns são simples, outros complexos, pois também as ações, cujos enredos mimetizam, possuem, efetivamente, essas mesmas características. Entendo por “simples” a ação que ocorre, como se definiu, de modo contínuo e uno, mas sem que se dê, no que tange à modificação da ação, reviravolta ou reconhecimento; por “complexa”, aquela em que a modificação se faz por meio ou do conhecimento, ou da reviravolta, ou de ambas (Aristóteles, 1452 a, 2017, p. 101-103).

Convém considerar, assim, que a ação complexa deve ser uma e coerente e, no que tange à passagem da felicidade para a infelicidade, o reconhecimento e a peripécia devem estar presentes, pois:

A ação complexa, em oposição à ação simples, é aquela que apresenta a mudança de fortuna em cena, construindo a catástrofe, ou parte dela, diante de nossos olhos, fazendo-a ocorrer, seja através de uma inversão da situação apresentada (*peripeteia*), seja através do reconhecimento de alguma verdade que se revelará decisiva para essa mudança de fortuna. Mais efetiva, contudo, é a ação complexa na qual a *anagnorisis* coincide com a *peripeteia* (Luna, 2012, p. 255).

Dessa forma, é possível apreciar que a ação complexa é aquela que se apresenta na mudança da fortuna para o infortúnio e, conseqüentemente, construir a catástrofe. Por fim, após estabelecer o que seja a ação simples e complexa, entende-se que a ação trágica deve ocorrer de forma estruturada, una e coerente, ou seja, uma

[...] tragédia perfeita deve ser uma, portanto, estruturada em torno de um eixo centralizador, concentrada e verossímil, desenvolvendo-se de forma “complexa”, através de uma *peripetia*, isto é, sofrendo um processo de inversão, de preferência coincidente com um processo de reconhecimento, a *anagnorisis*, ambos favorecedores do elemento surpresa que caracteriza uma situação inesperada (Luna, 2012, p. 261).

Como apontado na seção 3.4 “*Édipo* o paradigma, *Antígona* a repugnante”, Aristóteles considera que apenas a tragédia *Édipo*, de Sófocles, tenha estrutura para ser uma tragédia de ação complexa. No âmbito dessa discussão, demonstrar-se-á, agora, que a tragédia *Antígona*, de Sófocles, também tem as estruturas recomendadas para que ocorra a ação complexa, de forma próxima à proposta por Aristóteles, na *Poética*.

Leny Gomes (2010, 121) destaca que a tragédia *Antígona*, de Sófocles, vem da vertente mítica da família dos Labdácidas e que faz parte de um “recorte do mito, ressalta, ou constrói, a grandeza da personagem feminina Antígona, filha e irmã de Édipo e, ao mesmo tempo, filha e neta de Jocasta”. A pesquisadora explica que:

Os laços de parentesco reproduzem intrincadas relações em que o mesmo personagem assume diferentes posições familiares, determinadas pela união incestuosa de Édipo, filho e marido de sua mãe, e Jocasta, mãe e esposa de seu filho. A linhagem dos Labdácidas, fundadores de Tebas – Cadmo, Polidoro, Lábdaco, Laio e Édipo – carrega uma mancha que remete ao incesto. A relação consanguínea de Édipo e o Jocasta gera quatro filhos – Antígona, Ismene, Etéocles e Polinices – que são os envolvidos na representação Antígona, juntamente com Creonte, irmão de Jocasta, e seu filho Hêmon, noivo de Antígona (Gomes, 2010, p. 121-122).

Analisando essa conjuntura, salienta-se que a trama de ações exposta na tragédia *Antígona* se desenrola pelo edito promulgado por Creonte, tio de Antígona e irmão de Jocasta. Ele decreta que Etéocles seja enterrado e receba as justas honras fúnebres, enquanto Polinices, que atacou Tebas com a ajuda de outros príncipes, não seja enterrado e que seu corpo fique exposto às aves de rapina. No entanto, a invasão de Polinices a Tebas se deu pelo fato de ele reivindicar a sua vez de governar, mas seu irmão Etéocles não cedeu o trono. Leny Gomes aponta que:

A proibição de Creonte de dar sepultamento a Polinices, deixando-o no campo de batalha para ser devorado por cães e aves de rapina, desencadeia uma densa trama, representada por tensões que envolvem os vínculos entre família/cidade, plano divino/plano humano, poder do tirano/democracia, público/privado, lei do Estado/leis divinas, avanços técnicos/ natureza, amor/morte/liberdade (Gomes, 2010, p. 122).

Nesse aspecto, é importante sublinhar que Antígona tem um caráter heroico/subversivo ao se opor à lei que Creonte criou. Segundo Leny Gomes (2010, 122), Antígona se destaca pela coragem “desmedida, afronta a lei de Creonte em favor de um dever religioso e de um amor fraterno, concretizados em sua fala e na ação de dar sepultamento ao irmão”. Dessa forma, a

sequência de ações inicia marcada pelo diálogo entre as irmãs Antígona e Ismena, que, inicialmente, mostra a oposição de Ismena em enterrar o irmão Polinices:

Antígona- Examina se cooperas e contribuis!
Ismena- Qual o risco? O que tens em mente?
Antígona- Se com esta mão erguerás o morto.
Ismena- Dizes sepultá-lo, o interdito à urbe?
Antígona- Ainda é o meu e teu irmão, queiras ou não. Não serei pega em traição.
Ismena- Oh pobre! Após proibi-lo Creonte?
Antígona- Ele não pode me afastar dos meus. (Sófocles, 2023, p- 51-53).

Na sequência, Ismena lembra à Antígona os males que afetaram sua família, como o filho que se casou com a mãe e a morte dos dois irmãos e, então, ela recusa a proposta de Antígona por temer ter nascido mulher e não poder lutar contra os homens. Antígona finaliza dizendo à Ismena que, mesmo que ela volte atrás, ela não aceitará sua ajuda. Dessa forma:

Ao longo da trajetória que descamba para o trágico, Antígona defrontar-se-á primeiramente com sua irmã Ismene (*philos*) que, negando-se a ajudar Antígona a enterrar Polinices, por considerar ser isso uma atitude temerária, torna-se *ekhtros* de ambos. O confronto entre Antígona e Creonte inverte totalmente a relação de *philia* entre tio e sobrinha, resultando esse conflito na condenação de Antígona a ser sepultada viva (Luna, 2012, p. 126).

Por sua vez, Newton Bignotto (2020) observa que Ismena é dominada pelo medo e que a cidade se mostra favorável a Antígona, já, ao final do prólogo, ao falarem da “vida e morte gloriosa”. A lei promulgada por Creonte, em consonância com a desobediência de Antígona, deixa os dois personagens na mesma dimensão de sequências de ações, e essa tensão se destaca da seguinte maneira:

Enquanto a heroína, obstinadamente, defende sua posição convicta de seu dever, Creonte, da mesma forma obstinada, marca sua posição de rei que deve impor a ordem na cidade, premiando os que a defenderam com os rituais fúnebres e castigando os invasores com o humilhante e perverso abandono de seus corpos no campo de batalha. Dessa relação opositiva resultam interpretações que ora valorizam a oposição de Creonte, ora a de Antígona, ora ambas [...] (Gomes, 2010, p. 123).

Sendo a ação trágica a alma da tragédia, como destacado acima, Sandra Luna (2012) pontua que o efeito trágico também depende da relação intrínseca entre ação e caráter, dependendo do agente e não exclusivamente do agir. Em *Antígona*, é possível observar, logo

no início, como foi exposto no diálogo entre as irmãs sobre o edito de Creonte, a trama de ações em que Antígona está envolvida, uma vez que:

A ação propriamente dita gravitará em torno do conflito entre Creonte e Antígona, sua sobrinha, portanto, *philos*. Enquanto um decreto de Creonte, fundamentado no respeito às leis da *polis*, proíbe o sepultamento de Polinices, Antígona advoga o direito ao sepultamento que tem o irmão, baseando-se ela própria nas obrigações decorrentes da relação de *philia* e na tradição religiosa. Nesse momento, outro poderoso jogo de significados emerge da estruturação da ação: a oposição entre duas instâncias de direito: o direito da *polis* e o direito da ordem divina (Luna, 2012, p. 126).

Com base nisso, acentua-se a responsabilidade que Antígona assume para si de dar as justas honras fúnebres ao irmão. E em oposição ao edito promulgado por Creonte, ela parte do pressuposto das obrigações e do dever religioso, enquanto Creonte se fundamenta nas leis criadas por ele. Importa destacar que:

Em primeiro lugar, não podemos esquecer que a família não tinha para os gregos o mesmo significado que para as sociedades modernas. Os laços que unem Antígona a seus irmãos não implicam somente o afeto entre os descendentes de uma mesma mãe, mas a participação em uma mesma história, no caso, em um mesmo destino, cuja marca não pode ser apagada pela afirmação de uma individualidade excepcional (Bignotto, 2020, p. 66).

Sob essas circunstâncias, cabe frisar que Antígona é fiel a suas tradições e à sua família e, na sequência de suas ações, é perceptível o conflito entre família e cidade. No entanto, sem reduzir a um acontecimento normal, pois:

Antígona é descendente dos Labdácidas, participa de uma trajetória marcada por vários acontecimentos fora do comum. Sua oposição não pode ser vista como a de uma garota piedosa, que decide, contra o Estado opressor, respeitar as obrigações de uma boa irmã. Mas, sobretudo, a oposição entre a cidade e a família não pode ser reduzida à de dois direitos opostos. O que observamos, e que certamente não passou despercebido para o espectador da época, é que o conflito entre “genos” e “polis”, que se iniciaria com Sólon. Que percebeu a importância de redimensionar o lugar do “genos” na cidade, para remodelar a vida institucional [...] (Bignotto, 2020, p. 67).

Diante da exposição acima, analisa-se que Antígona defende o seio familiar em oposição ao discurso tirano de Creonte. Nesse segmento:

O segundo ponto ao qual devemos estar atentos é o fato de que o conflito entre família e cidade comporta um elemento religioso importante. Não se trata simplesmente de cumprir um rito, uma obrigação, mas de descobrir o caráter próprio da religião e sua relação com o mundo dos homens. Ora, Sófocles põe em cena uma disputa, que já chamara a atenção de Ésquilo, entre a religião do Olimpo e a religião dos mortos [...]. Somos, assim, interpelados pela pergunta a respeito dos limites da lei divina, e, sobretudo, pela natureza da mesma (Bignotto, 2020, p. 67).

Conforme dito anteriormente, Antígona (v. 25-40) deixa claro suas intenções de enterrar o irmão Polinices mesmo após Creonte proibir e, em face disso, ela argumenta que a lei da cidade não pode ser maior que a lei dos mortos, a de dar as justas honras fúnebres. Estabelece-se, assim, a primeira ação concreta que desenrola a trama de fatos, quando Antígona pede ajuda à Ismena para enterrar o irmão. Ismena, porém, não aceita e pede à irmã que faça o mesmo. Entretanto, Antígona não recua e diz que mesmo que se a irmã quisesse ajudá-la depois, ela é quem não aceitará. Essa oposição que Antígona faz às leis dos homens é observada como:

Uma terceira oposição, importante para a época, entre a lei divina, no que ela tem de natural, e lei dos homens. Ou seja, a oposição religião-cidade conduz-nos a perguntar pela essência do que chamamos natureza, pela relação da natureza com o religioso, e também pela relação da natureza com o político. Nesse contexto, a própria definição da natureza do homem deve ser questionada, uma vez que não pode ser pensada independentemente das questões que apontamos (Bignotto, 2020, p. 67-68).

Nesse aspecto, importa sublinhar que o pesquisador Newton Bignotto (2020) adianta que, por mais que Antígona soubesse da lei promulgada, ela não aceita que ser punida, visto que é regida pela devoção à sua família e não pelas leis impostas pelos homens:

Transformar a revolta de Antígona em um ato pessoal de recusa da autoridade de um só homem é esvaziar a força de sua conduta heroica; é no fundo, dar razão a Creonte, que, quando toma conhecimento do desrespeito às suas ordens [...] Antígona não faz um discurso político no começo, ela aponta para uma diferença, uma distância sem mediações, que transforma seus gestos em atos políticos exatamente porque recusam o entendimento em torno de um decreto que é todo humano (Bignotto, 2020, p. 68-69).

Dadas essas condições, chama-se a atenção para o momento em que Antígona (v. 435-500) dá prosseguimento ao que pode ser estabelecido como a segunda ação na peça, ou seja, quando ela concretiza as honras fúnebres ao irmão Polinices, e é apanhada pelo guarda que

vigiava o local a mando de Creonte, visto que, na primeira vez em que ela fez as libações, não fora apanhada. Segue a cena da segunda ação da peça *Antígona*:

Guarda: Eu a vi sepultar o morto sob a tua interdição. Eu falo claro e correto?

Creonte: Como foi vista e pega em flagrante?

Guarda: [...] Ao chegarmos, tocados por tuas terríveis ameaças, limpamos toda a poeira que cobria o morto, e despido o pútrido corpo, ficamos nas altas pedras sem vento abrigados para não nos bater o odor. [...] a moça é vista e deplora com áspero grito agudo de ave, ao ver no ermo do leito o ninho órfão dos filhotes. [...] Logo traz nas mãos árida poeira e do bem forjado jarro de bronze coroa o morto com três libações e nós, ao ver, corremos e juntos logo a prendemos, imperturbada, nós a acusamos das ações, antiga e recente, ela não negou nenhuma, para meu prazer e meu desgosto (Sófocles, 2023, p. 85-87).

Nesse ponto, antevê-se que Antígona faz as três libações a Polinices e quando lhe perguntam se fez ou não, ela afirma que sim, sem rodeios. Conforme destaca Bignotto (2020), o guarda teme Creonte e tem receio em dizer quem realmente enterrou Polinices. Creonte, por sua vez, se apoia nesse discurso para conseguir a simpatia da cidade que o vê como um governante.

Na sequência, surge o embate entre Antígona e Creonte, que será a terceira ação na peça. Creonte questiona Antígona se ela tinha conhecimento da lei promulgada por ele, e ela (v. 443) afirma que conhecia e não nega que enterrou o irmão Polinices.

Antígona: Afirmo que o fiz e não nego.

Creonte: Tu te conduzirias onde quisesses isento da grave acusação, livre. Dize-me tu sem delonga e breve: conhecias o édito da interdição?

Antígona: Conhecia, como não? Era público.

Creonte: Então ousaste transgredir as leis?

Antígona: Não foi Zeus quem as proclamou nem Justiça junto aos Deuses inferos definiu entre os homens tais leis, nem pensava ter tanto poder o teu édito que sendo mortal sobrepujasse leis dos Deuses inescritas inabaláveis. Elas nem hoje nem ontem mas sempre vivem e não se sabe donde surgiram. Não por temor de intento varão eu prestaria contas disso aos Deuses, pois sabia que morreria, como não?, ainda que sem o teu édito. Se antes do tempo morreria, considero lucro. [...] (Sófocles, 2023, p. 87-89).

Em face disso, como apontado acima, as célebres palavras que Antígona profere em relação as leis divinas e as leis dos homens são realçadas. Embora a questão não seja simples, Bignotto (2020, 71) afirma que Creonte se apoia em suas leis e Antígona nas leis divinas e, na relação “entre política e religião existem laços indissolúveis e posições inconciliáveis”, conforme ele aponta:

O sentido do embate se torna mais claro se recordarmos que o conflito entre a lei divina e a lei dos homens é apresentado no canto anterior como parte da condição humana. Assim, o que essa primeira discussão sugere é que o conflito não se dá entre duas personagens, mas entre duas concepções da lei, que não são tão facilmente conciliáveis, como parecia apontar o elogio do homem feito pelo coro. Entre política e religião existem laços indissolúveis, mas também posições inconciliáveis. Nesse sentido, é preciso ver que Antígona não parece disposta a abandonar sua decisão (Bignotto, 2020, p. 71-72).

Analisando essa conjuntura, Bignotto (2020) relata que Antígona é uma heroína, por se opor à lei dos homens, uma vez que:

A solução para o impasse será dada pela própria Antígona, que sem recuar de suas posições, interpreta as ações de Creonte não como atos próprios de um bom soberano, leal à cidade que governa, mas como manifestações de um tirano, que não hesita em impor sua vontade pessoal contra toda e qualquer regra religiosa, ou mesmo do mais puro bom senso. A tirania livra, dessa forma, o espectador de uma suspeita, que poderia pôr em questão toda a vida política nas cidades democráticas. A partir daqui toda a simpatia do público pode se voltar para Antígona, assim como os habitantes de Tebas passam a apoiá-la, desde que descubrem sua prisão e sua condenação à morte (Bignotto, 2020, p. 72).

Antígona não teme Creonte, sendo sempre fiel ao seu discurso, e segue as tradições estabelecidas pelos deuses. Como apontado no diálogo dela com Creonte, ela sabia que, um dia, iria morrer, mas não imaginava que seria antes do tempo, pelo fato de enterrar o irmão. Dentro desse cenário, ainda no embate de Antígona e de Creonte, é possível notar o traço de soberba no discurso de Creonte:

Creonte: [...] Sim, varão não sou eu é ela, se couber a ela impune esse poder. Mas se da irmã, ou se mais parentes nossas do que todo o Zeus familiar, ambas, ela e sua irmã, não evitarão a pior morte, pois àquela igualmente acuso de ter planejado o funeral. [...]

Antígona: Queres mais que me matar presa?

Creonte: Nada mais; ao ter isso, tenho tudo.

Antígona: Por que tardas? Nada que me digas é agradável e nunca me seja grato, tal qual minha palavra te desagrade. Mas onde teria mais gloriosa glória que ao sepultar meu próprio irmão? Eu diria que todos aprovariam isto se o terror não lhes travasse a língua. Mas a realeza tem muitas vantagens como a de dizer e fazer o que quer (Sófocles, 2023, p. 91- 93).

Na sequência do diálogo, Antígona finaliza dizendo que é pelo amor, ou seja, ela é pela família, e Creonte diz que ela deve amar aos mortos e que mulher não governa ao seu lado. Ismena é acusada de conluio com Antígona, por Creonte. Ele a questiona sobre sua participação e, nesse momento, ela se arrepende de não ter ajudado a irmã a enterrar Polinices. Antígona, porém, diz que ela não a ajudou em nada. Ismena tenta argumentar para que Creonte não puna Antígona:

Ismena: Mas não matarás a noiva do próprio filho?

Creonte: Há outras terras para serem lavradas.

Ismena: não tão bem ajustadas a ele e a ela.

Creonte: Abomino mulheres más para filhos.

Ismena: Ó caro Hémon, desmerece-te o pai!

Creonte: Muito me afliges tu e essas núpcias.

Ismena: Tu vais tirá-la de teu próprio filho?

Creonte: Hades findará as núpcias por mim.

Ismena: Está decidido, parece, a sua morte.

Creonte: Por ti e por mim! Sem mais tardar, dentro as levei, servos! Doravante estas mulheres não estejam soltas, pois até os audazes tentam fugir, ao virem Hades já perto da vida (Sófocles, 2023, p. 101-103).

Em face disso, Ismena revela que Antígona é noiva de Hémon, Creonte, irredutível, condena as duas irmãs e diz à Ismena que seu filho encontrará uma mulher que seja fértil ao comentar que existem “outras terras para serem lavradas”. Assim, mesmo Ismena argumentando de todas as formas, Creonte não quer mulheres más para seus filhos. Portanto, diante do embate anterior, que Antígona teve com Creonte, estabeleceu-se a transgressão que ela comete e sua sentença de morte:

É significativo que Creonte interrompa brutalmente o diálogo no momento em que Ismena fala do noivado. Sua ira explode quando ela pergunta se ele teria realmente a coragem de executar a noiva de seu filho. Diante dessa pergunta delicada, Creonte aproveita a agitação não só para sacramentar a condenação de Antígona, mas para mandar prender também Ismena – prisão totalmente injustificada tanto pelo relato do Guarda como pelo testemunho de Antígona (v. 579). Tudo indica que ele procura eliminar os dois últimos rebentos dos Labdácidas (Rosenfield, 2002, p. 24).

Newton Bignotto (2020, 69) acrescenta que Antígona não tem um discurso político de início, “no começo, ela aponta para uma diferença, uma distância sem mediações, que transforma seus gestos em atos políticos exatamente porque recusam o entendimento em torno de um decreto que é todo humano”. Segundo Sandra Luna (2010), a ação se dá em torno do conflito entre Antígona e Creonte: enquanto Antígona se baseia na tradição religiosa e nos laços

sanguíneos, Creonte usa as leis da pólis para proibir que enterrem Polínicos. A autora destaca que:

O confronto entre Antígona e Creonte inverte totalmente a relação de *philia* entre tio e sobrinha, resultando esse conflito na condenação de Antígona a ser sepultada viva. Esse novo decreto de Creonte instiga mais uma instância de deslocamento de sentido entre os conceitos que estamos examinando: seu filho Hêmon, noivo da prima condenada, diante da terrível pena a que será submetida Antígona, não mais se inscreve na categoria de *philos* em relação a Creonte, tornando-se *ekhtros* do seu próprio pai (Luna, 2010, p. 126).

Assim, como já explanado, é importante ressaltar que o papel fundamental da poesia trágica era representar as angústias e os dilemas vividos naquela época na pólis, e essa relação conflituosa das ações desses personagens evidenciam o elo familiar e público, revelando a tirania transmitida pela lei. Com base nisso, destaca-se que:

A tirania ganha um relevo que não teria se não tivesse sido evocada por Antígona como a chave para a sua desgraça. Evitando condenar a cidade, opondo-se a um poder pessoal, ela põe no centro do palco um regime que se desenvolve na sombra, e na negação do espaço público. Isso só é possível porque defende um ponto de vista que não é diretamente político, porque opõe um dever religioso a um poder que em qualquer circunstância é importante contra as leis divinas que regem o Hades, como já mostrara o coro em seu elogio (Bignotto, 2020, p. 73).

Newton Bignotto (2020) destaca, ainda, que, mesmo que Antígona vá contra o indulto de Creonte, isso não quer dizer que ela apenas tem uma devoção familiar, mas que a figura dela ocupa um lugar central de heroína e que o personagem Creonte é punido pelo destino. Na sequência da cena, no segundo estásimo, o Coro (v. 582-625) expressa seu temor à sentença dada à Antígona e Ismena:

[...] Na casa dos Labdácidas vejo antigas dores de finados desabar sobre dores, geração não libera geração, algum Deus abate e não tem solução. Agora sobre as últimas as últimas raízes viam-se luz na casa de Édipo mas outra vez a ceifa sangrenta faca dos Deuses íferos, demência da fala, Erínis da mente [...] (Sófocles, 2023, p. 105).

Kathrin Rosenfield, em seu livro *Sófocles e Antígona*, analisa a passagem acima:

O Coro, embora pareça refletir genericamente sobre os abalos que os deuses destinam à desafortunada casa dos Labdácidas, expressa claramente seu

desespero pela morte iminente de Antígona e Ismena [...]. A formulação lírica atribui essa ruína simultaneamente ao destino enviado pelos deuses e a uma desmedida (*até* ou *hamartia*) admirável e temível dos heróis. Nesse sentido, o hino exalta e lamenta tanto a transgressão de Antígona como o rigor de Creonte. Ambos os personagens cometeram gestos audaciosos, além da medida normal do homem, que colocaram em perigo a cidade (Rosenfield, 2002, p. 24).

Assim, na sequência do diálogo, é destacado o embate entre Creonte e seu filho Hémon (v. 626-780):

[...] Hémon: Ó pai, sou teu, e tu me guias reto com bons intentos que seguirei. Não estimarei jamais as núpcias mais do que seguir tua boa guia.
Creonte: [...] Porque de toda a urbe flagrei somente a ela em desobediência, não me tornarei falso ante a urbe, mas matarei. [...]
Hémon: [...] A mim se dá ouvir isto: como a urbe lamenta essa menina, de todas elas a que menos merece a pior morte por seus atos gloriosos, que o irmão tombado em matança insepulto não permitiu ser destruído nem por cães carnívoros nem por aves, não merece ela receber áurea honra? (Sófocles, 2023, p. 113-115).

Assim, é possível notar no embate inicial de Hémon e Creonte que Hémon aconselha seu pai e tenta fazer com que ele perceba seu erro, pois a cidade aprova o que Antígona fez mas teme Creonte. Creonte (v. 725) diz que homens mais velhos não aprendem com os jovens e que Hémon está inclinado a adorar os maus. Na sequência, Hémon continua e argumenta:

[...] Hémon: Não há urbe que seja de um só varão.
Creonte: Não se considera do soberano da urbe?
Hémon: Bom guia de terra erma serias a sós.
Creonte: Parece que este está aliado à mulher.
Hémon: Se mulher é tu, pois de ti é que cuido.
Creonte: Ó perverso, litigando com o teu pai?
Hémon: Pois vejo que tu sem justiça desacertas.
Creonte: Desacerto quando respeito meu poder?
Hémon: Não respeitas pisando honras divinas.
Creonte: Ó caráter poluente pior que mulher.
Hémon: não me verias vencido por vilezas.
Creonte: Tudo que tu falas é em defesa dela.
Hémon: E de ti e de mim e dos Deuses ínfimos.
Creonte: Não há como a desposes ainda viva:
Hémon: Ela morrerá e morta matará alguém (Sófocles, 2023, p. 117-119).

Evidencia-se, logo no início do diálogo, que Creonte já mostra seu traço tirânico perguntando a Hémon se ele não se considera parte da realeza. Por outro lado, Hémon tenta a

todo custo alertar Creonte, diz ao pai que ele está pisando nas honras dos deuses e que Antígona morrerá e levará alguém com ela, referindo-se a si mesmo:

Nele assistimos ao diálogo entre Hémon e seu pai. Creonte, em sua segunda fala, mantém o mesmo tom de suas intervenções anteriores, continua a insistir na superioridade da cidade e de suas leis sobre a religião familiar, professada irrestritamente por Antígona. Mas seu discurso se colore de tons que deixam à mostra seus limites. Tendo diante de si um filho, destinado ele mesmo a reinar, o governante apela para seus sentimentos familiares, para a obediência que um pai espera obter, e depois de condenar sua sobrinha à morte [...] (Sófocles, 2023, p. 74).

No âmbito dessa discussão, é importante notar que Creonte se contradiz, pois há uma incompatibilidade do seu discurso com sua prática. Bignotto (2020, 75), por seu lado, destaca que “Creonte apela para os deveres familiares, para mostrar o pretenso caminho da justiça. Ora, é justamente por não recuar de seus deveres familiares que Antígona está sendo condenada à morte”. Diante destes aspectos, observa-se que:

Creonte busca desesperadamente encontrar um ponto de apoio sólido para suas decisões. Tendo procurado falar a linguagem da “ágora”, ele tenta agora se apoiar no que considera um discurso racional. Já em sua recusa da intervenção divina no sepultamento de Polinices expressara sua disposição. Dirigindo-se a seu filho, seus argumentos são todos baseados na ideia de que tem da razão (Bignotto, 2020, p. 75).

Na sequência da tragédia *Antígona*, Creonte (v. 770- 780) recua da condenação de Ismena e condena Antígona a ser enterrada viva numa caverna. Newton Bignotto (2020, p.76) destaca os atos de Creonte como o de um tirano, pois “[...] o temor provocado por suas palavras advém da certeza de que recorrerá à violência para fazer respeitá-las, não da verdade das mesmas”. Por fim, constata-se que a ação decorre do conflito e embate entre Antígona e Creonte, e não por causa do embate entre Creonte e Hémon, como revela Aristóteles quando atribui, na *Poética*, a ação à Hémon por ele retirar sua vida:

Dessas ações, a pior é aquela em que a personagem tem a intenção de agir, com pleno conhecimento, mas não age; é repugnante e não trágica, porque sem comoção. Eis por que ninguém compõe tragédias desse modo, ou bem poucos: na *Antígona*, por exemplo, Hémon se encontra nessa situação frente a Creonte. Em seguida, temos aquelas em que as personagens agem. Melhor situação é a daquelas personagens que agem sem saber e se tornam conscientes no decorrer das ações; tal situação não é repugnante e o reconhecimento que dela advém é surpreendente (Aristóteles, 2017, 1454a, p. 123).

Nesse viés, Sandra Luna também considera que as ações na tragédia *Antígona* de Sófocles decorrem do embate entre Antígona e Creonte que se estruturam no direito da cidade e no direito divino:

Enquanto um decreto de Creonte, fundamentado no respeito às leis da *polis*, proíbe o sepultamento de Polinices, Antígona advoga o direito ao sepultamento que tem o irmão, baseando-se ela própria nas obrigações decorrentes da relação de *philia* e na tradição religiosa. Nesse momento, outro poderoso jogo de significados emerge da estruturação da ação: a oposição entre duas instâncias de direito: o direito da *polis* e o direito da ordem divina (Luna, 2012, p. 126).

No quinto episódio (v. 988- 1114) da tragédia *Antígona*, de Sófocles, será o momento em que o adivinho Tirésias vai até Creonte para avisá-lo de seu vaticínio. No entanto, Creonte diz a Tirésias que ele é um comprado:

[...] Tirésias: No antigo assento de observar aves sentado, onde tive porto de toda ave, ouço ignoto grito de aves, clamando com maligno furor incompreensível, e soube que se laceravam com garras letais, não sem valor os sons das asas. [...] Nossos altares e braseiros estão todos atulhados por aves e cães com restos do infausto vencido rebento de Édipo e os Deuses não mais aceitam nossas preces sacrificiais e coxa candentes nem as aves estrepitam claros sinais saciadas do licor sanguíneo do morto. [...]
Creonte: [...] Velho Tirésias, até os muitos hábeis mortais caem quedas vis, ao dizer bem palavras vis em vista de lucro.
[...]Tirésias: Todo tirano, cúvido de lucro vil. (Sófocles, 2023, p. 147-149)

Tirésias (v. 1065) profere seu vaticínio a Creonte, dizendo que, em breve, homens e mulheres de sua casa colocarão seu lar em prantos e se retira. Na sequência da cena, o Coro (v. 1090- 1100) aconselha Creonte a ouvir o adivinho porque ele nunca mentiu, Creonte, receoso, pede conselho ao Coro, que o orienta a soltar Antígona. Ele pede, então, aos servos que a libertem e façam o funeral a Polinices. Cumpre destacar que:

A tirania de Creonte é, assim, um desafio ao amor de Antígona por seus mortos, à razão e ao bom senso expresso por seu filho e partilhado pela cidade, à profecia e ao que escapa da compreensão imediata dos homens. O tirano, para ser bem-sucedido, deve impor sua lei, limitar a liberdade dos outros e, por fim, limitar-se a si mesmo, diminuir sua autonomia, para que os princípios simples que o guiam, e que não podem ser contestados, continuem a comandar suas ações. Creonte fracassa. Diante das ameaças de Tirésias, ele cede, e como

não sabe agir fora da tópica tirânica, pede ajuda ao coro [...] (Bignotto, 2020, p. 79-80).

Sob essas circunstâncias, cabe frisar que é sob as ações de Antígona que a tirania de Creonte ganha destaque na peça e, como consequência, a sua morte é instaurada. Dessa forma, o diálogo entre Creonte e Tirésias faz com que Creonte veja os seus erros e repense sua conduta, ou seja, é levado ao reconhecimento. No entanto, seu reconhecimento chega tarde, pois a última ação de Antígona será o suicídio e Hémon, noivo de Antígona e filho de Creonte, também faz o mesmo, como anuncia o mensageiro:

[...] Primeiro Mensageiro: Estão mortos. Os vivos causam morte.
Coro: Quem mata? Quem é o jacente? Diz!
Primeiro Mensageiro: É morto Hémon, e pela própria mão.
Coro: Pela mão paterna, ou pela sua mão?
Primeiro Mensageiro: Ele mesmo, irado com o pai por morte.
Coro: Ó vate! Que reta tornaste a palavra.
Primeiro Mensageiro: Sendo assim, cabe deliberar o mais.
Coro: Eis que vejo mísera Eurídice perto, a esposa de Creonte, saiu do palácio porque ouviu do filho, ou por sorte.
Eurídice: [...] Ao soltar a tranca da porta aberta, o murmúrio de infortúnio familiar feriu meus ouvidos e de pavor caí de costas para as servas e esmaeci [...].
Primeiro Mensageiro: [...] Com as ordens do abatido soberano víamos isto: no recesso do sepulcro nós a vimos suspensa pelo pescoço atada com laço feito de fino tecido, vimo-lo abraçado à cintura atracado deplorando o rapto ífero da noiva, a façanha paterna e infausta núpcias. [...] O jovem revoltando olhos ferozes, cuspidno no rosto sem responder, puxa bigúmea espada, lançando-se o pai em fuga, errou, e o infausto irado consigo, como estava, curvo cravou meia faca no flanco e lúcido ainda cinge a moça com braço frouxo, e resfolegante lança um súbito fluxo de sangrentas gotas nas alvas faces. [...] (Sófocles, 2023, p. 163-165).

Em face disso, realça-se que Creonte reconhece seus erros tarde demais, pois Antígona já se suicidou e seu filho, ao ver a noiva morta, também faz o mesmo, usando uma espada. Por fim, Eurídice, sua esposa, ao tomar conhecimento que a desgraça alcançou sua casa, prefere a morte, a partilhar a vida com o tirano:

O tirano, que pretendia romper com os limites impostos aos homens por sua própria natureza, e que foram cantados pelo coro no início da peça, termina por reconhecer que o melhor é obedecer à lei, às leis fundamentais (*id., ibid.: III*). Mas ele reconhece seus erros tarde demais. Antígona suicida-se, o que leva seu filho e herdeiro a fazer o mesmo. Por fim, sua esposa também o abandona, preferindo habitar o reino escuro do Hades, a partilhar a sorte do tirano (Bignotto, 2020, p. 80).

A partir dessa constatação, é possível notar que Antígona vence, mas isso não a exime da morte. No entanto, ela não deixa de ser heroína, uma vez que:

Impondo-se a morte, ela comanda o destino de seu adversário; percorre o caminho dos heróis e entra no Hades gloriosa. Sófocles conclui a superioridade dos atos que se acordam com a vontade dos deuses; conclui que nada pode vencer a força dos imortais e que o destino humano passa necessariamente por suas leis. (Bignotto, 2020, p. 80)

Ao estabelecer que Antígona morre como heroína e de forma gloriosa, constata-se que o herói é aquele que comanda suas ações, mas não o seu destino, e Creonte, mesmo terminando como o governante de Tebas, não escapa de sua derrota e do vazio em seu seio familiar. Desse modo, é visível a linha entre o comportamento tirânico e o destino heroico de Antígona:

Com efeito, não há como negar que Creonte é derrotado, esvaziado de suas crenças e destituído de suas esperanças – depositadas em sua família e em seu poder. Mas um fato não deve escapar de nossas análises. Creonte termina a peça como governante de Tebas. Esse fato talvez não tivesse tanta importância se considerássemos que Sófocles se preocupa sobretudo em mostrar o destino do tirano em relação direta com o comportamento heroico de Antígona (Bignotto, 2020, p. 80-81).

No início da peça, é notória a inimizade entre Creonte e Antígona, fato que toma outra direção nos diálogos entre Creonte e Hémon e Creonte e Tirésias, quando ambos tentam alertá-lo que a cidade é contrária à sua lei, promulgada para não enterrar Polinices e a condenação de enterrar Antígona viva. Essas escolhas evidenciam suas características como tirano, pois:

A menos que a “pólis” se converta numa associação de devotos, é evidente que o culto aos deuses se chocava muitas vezes com os direitos políticos. Antígona é a prova de que o conflito é possível, mesmo que Sófocles insista na correção de seus atos. Ora, os atos de Creonte não são todos baseados em uma concepção errada da vida na cidade. Se ele erra, é sobretudo porque se transforma em tirano, não porque escolhe defender os interesses da “pólis” contra o interesse das antigas famílias. Como já dissemos a descoberta da tirania de Creonte é um processo que não modifica a trajetória de sua sobrinha, mas traz para a cena uma visão diferente e inquietante da natureza das leis humanas (Sófocles, 2020, p. 81).

Seguindo a linha de raciocínio na qual Aristóteles (2017) pontua, na poética, que uma tragédia de ação complexa deve ter catástrofe, reviravolta e reconhecimento, é possível notar que apresentada a análise emergem essas características em *Antígona* de Sófocles, pois:

O essencial da tragédia, diz Aristóteles, é a reviravolta – isto é, a inversão da situação inicial. Ao longo do drama, “algum erro” nas ações dos heróis transforma sua felicidade em infelicidade, a infelicidade em felicidade. O êxodo de *Antígona* mostra precisamente essa reversão. Se, no prólogo, *Antígona* e *Ismena* lamentavam os sofrimentos sem fim que se abatem sobre sua linhagem, o êxodo encerra a peça com os lamentos de *Creonte* vendo a ruína de sua casa – ruína essa que se assemelha em tudo à dos *Labdácidas*. É bem verdade que este final horrendo se parece com um castigo que condena *Creonte* e dá razão a *Antígona* (Rosenfield, 2002, p. 32).

O êxodo ao qual Kathrin Rosenfield se refere é a seguinte passagem de *Antígona*, de Sófocles:

Coro: Eis que o senhor mesmo chegou, traz nos braços insigne lembrança, se me é lícito dizê-lo, não alheia erronia, mas seu próprio desacerto.
Creonte: *Iô!* Desacertos de tino sem tino, obstinados, funestos! Ó vós, vedes matadores e mortos da mesma tribo! *Ómoi*, meus pobres planos! *Iô*, filho, novo, nova morte, *aiaî aiaî*, morreste, partiste, por minhas, não tuas, tolices!
Coro: *Oímoi!* Parece veres tarde a justiça!
Creonte: *Oímoi!* Misero aprendi. Com grande peso Deus me bateu em minha cabeça e abalou-me a caminhos violentos, *oímoi*, revirou a alegria pisoteada. *Pheû pheû!* *Iô*, má dor de mortais! (Sófocles, 2023, p. 167).

Mesmo que Aristóteles (2017) tenha considerado que *Antígona* fosse uma tragédia repugnante e ter atribuído a ação a *Hémon*, de resto, vale comentar que, na tragédia *Antígona*, observa-se que *Creonte* evoca sua tirania devido às ações de *Antígona*, o que também traz à tona que ele está cego pelo poder. Assim, quando *Hémon* e *Tirésias* tentam alertá-lo de seus erros, ele reconhece tarde demais, pois a desgraça já estava instaurada em sua casa. *Antígona* já se suicidara, o que levou *Hémon* a fazer o mesmo. Por fim, *Eurídice*, sua esposa, ao saber que seu filho havia morrido, faz o mesmo.

Sendo assim, a tragédia *Antígona* difere da atribuição da ação de Aristóteles (2017, 1454a, p. 123): “Eis por que ninguém compõe tragédias desse modo, ou bem poucos: na *Antígona*, [1454a], por exemplo, *Hêmon* se encontra nessa situação frente a *Creonte*”, ou seja, ele reduz a ação a uma única conduta de um personagem e exclui todas as outras ações, cenas de reviravolta e de reconhecimento.

Cabe destacar que as ações são cometidas por *Antígona* e por *Creonte*, como bem se mostrou na análise desta seção. Em síntese ao que se discutiu nessa seção, pode-se dizer que a tragédia *Antígona*, de Sófocles, é uma tragédia de ação complexa construída a partir das ações dos personagens *Antígona* e *Creonte*, quando *Creonte* diz que *Polinices* não deve ser enterrado

e Antígona decide enterrá-lo. Na sequência, os infortúnios são instaurados: primeiro Antígona é condenada a ser enterrada viva e se suicida, depois, Hémon e Eurídice. Em função dessas inquietações apresentadas, outro fato relevante é que Creonte não considerou os vaticínios de Tirésias e, quando acontece a reviravolta e o reconhecimento, ele já havia transgredido as leis dos deuses e sua punição é viver sem os de sua linhagem.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabemos bem
Que ninguém aprendeu muito
Com esta história de Sófocles.
Os jornais de hoje mostram
Que os próprios gregos não aprenderam.
E, cansativamente, ela se repetiu.
(Prólogo para a *Antígona*, de Sófocles por Millôr Fernandes)

À luz dos resultados, é evidente que este estudo preenche uma lacuna no conhecimento existente acerca da ação complexa. As contribuições Aristotélicas fazem com que as reflexões sejam atemporais devido ao teor de complexidade dos argumentos empregados, fazendo com que a necessidade e a possibilidade de investigação a respeito dos Estudos Trágicos, Estudos de Linguagens e Política estejam sempre latentes para ampliar o entendimento teórico e fundamentar os elementos que jazem nesse campo para a sociedade.

As seções forma divididas, de modo que, pudesse se construir uma linearidade para a compreensão do final que é demonstrar que a ação complexa na peça *Antígona* de Sófocles acontece em decorrência da tirania do personagem Creonte. O método comparativista foi o norteador para tecer a relação entre a Filosofia, Literatura e Teatro, de maneira que, os estudos de suas linguagens fossem colocados lado a lado em um anacronismo controlado, sem colocar conceitos que não caberiam à antiguidade em questão.

É sabido que, os festivais atenienses em conjunto com a contribuição de Aristóteles, transformaram – e ainda transformam – a nossa forma de pensar politicamente o teatro, que Aristóteles deu a sua perspectiva ao teatro ateniense através da *Poética*, e que Sófocles compôs peças que são performadas e estudadas no século XXI, como quando colocou uma como paradigma e a outra como repugnante, termos esses que serviram de questionamentos para essa pesquisa.

Reavendo a discussão já realizada, percebeu-se que para a constituição das características tiranas, os textos clássicos de Aristóteles, Platão, Xenofonte e Lá Boétie se prestam bem para descrever o que sejam essas características, como sendo aquele que se prosta a exercer seu poder e diminuir o do outro, ou simplesmente, dar inexistência a ele.

No cenário já descrito, foi retomada a peça *Antígona* dentro de seu enredo para que o leitor pudesse aproveitar o que já havia sido exposto, sem precisar retomar fora daqui. Assim, na última seção, por meio da análise da peça sofocliana *Antígona*, desenvolveu-se uma trama

para apontar qual seria a melhor forma de estabelecer que a referida peça também pudesse compor o rol de tragédia de ação complexa – termo usado pelo filósofo – como estabelecido por Aristóteles na *Poética*. Assim, como estabelecido por meio do objetivo geral, que foi o de analisar a ação complexa da tragédia grega *Antígona*, de Sófocles, pode-se notar que a ação que constituiu a peça aconteceu em decorrência da tirania do personagem Creonte. Em vista disso, ganham relevância o exposto em relação a compreensão dos aspectos e características de um tirano, retomado por meio de textos clássicos e contemporâneos. Bem como a configuração dos personagens Antígona e Creonte à luz do texto dramático.

Com efeito, toda a trama de ações, engendrada pelos personagens Antígona e Creonte, serviram como palco para que tal análise fosse estabelecida. Se, por um lado, *Antígona* foi subjugada a uma tragédia repugnante por Aristóteles, por outro, mostrou-se aqui a possibilidade de um novo estudo acerca dessa peça para que ela também fosse considerada de ação complexa e, por fim, uma bela tragédia. Assim, como foi exposto, a tragédia *Antígona* tem suas alternâncias entre a fortuna e a catástrofe, a reviravolta e o reconhecimento.

Luna (2012, p. 242), em *Arqueologia da ação trágica: o legado Grego*, ressalta que “[...] a ação em *Édipo Rei*, de Sófocles, não tem início quando do nascimento do herói, mas parte do ponto em que Édipo, investido em seu papel de tirano, já cometeu os erros que causarão sua desgraça”. Diante disso, é possível analisar que, em *Antígona*, quando Creonte assume o seu papel, comete uma sequência de ações que também o levarão ao infortúnio.

Com efeito, vemos que a discussão exposta aqui demonstrou a possibilidade de estabelecer a ação complexa a outra tragédia. Estudos futuros poderiam se beneficiar da análise da tirania e da ação complexa estabelecidas, já que se constatou que, além de *Édipo Rei*, de Sófocles, *Antígona* pode ser uma tragédia de ação complexa, portanto bela tragédia.

Este estudo amplia o entendimento teórico sobre tirania e ação complexa, na medida em que se constatou que as ações acerca da tirania de Creonte desencadearam escolhas que, ao final, serviram para que Antígona se destacasse como gloriosa e heroica, ao escolher o reino do Hades.

Portanto, compreende-se que há, em *Antígona*, o conflito em que a tirania foi o pressuposto para a ação complexa. Isso gerou, no enredo da peça, diversos conflitos, pois Creonte não cede às leis sagradas e condena aqueles que não acatam suas ordens. No entanto, quando reconhece seus erros já é tarde demais, pois ele perde seu filho e sua esposa. Por fim, os resultados oferecem uma nova perspectiva sobre as relações entre a ação e a tirania.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução: Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AGOSTINI, Cristina de Souza. **Aristófanes e Platão: deformadores da democracia antiga**. 2008. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/D.8.2008.tde-15012009-144506. Acesso em: 2024-08-15.
- AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Edições Almedina SA, 2011.
- ALVES, Lourdes Kaminski. **Repercussões do trágico e do social no teatro de Dias Gomes: leitura comparativa entre Antígona de Sófocles; O Pagador de Promessas, O Santo Inquérito e As Primícias de Dias Gomes**. 2003. 262 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2003.
- ANACRONISMO. In: **WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre**. Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Anacronismo&oldid=68117457>. Acesso em: 13 jun. 2024.
- ARAUJO, Maria Cláudia. **A Poética de Aristóteles sob a abordagem de Lígia Militz da Costa** Kalíope, São Paulo, ano 7, n. 14, p. 70-82, jul./dez., 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/7887>. Acessado em 28 ago 2024.
- ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Tradução Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2020.
- ARISTÓTELES. **A Política**. Tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva. Editora: Edipro, São Paulo, 2019.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Paulo Pinheiro 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BARROS, José d' Assunção. **Os conceitos na história: considerações sobre o anacronismo**. Ler História [Online], 71 | 2017, posto online no dia 04 janeiro 2018, consultado no dia 13 agosto 2024. URL: <http://journals.openedition.org/lerhistoria/2930>
- BIGNOTTO, Newton. **O tirano e a cidade**. São Paulo: Ed. Almedina Brasil, 2020.
- BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. Eudoro de Sousa e a Poética de Aristóteles. **Archai** n. 8, jan-jun 2012, p. 95-99.
- BUESCU, Helena Carvalhão. **Literatura Comparada**. USP. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/literatura-comparada> . Acesso em 24 set. 2024
- BUTLER, Judith. **A reivindicação de Antígona: parentesco entre a vida e a morte**. Tradução de Jamille Dias Pinheiro. Revisão técnica de Carla Rodriguês. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2022b.
- CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Todavia, 2023.

CARDOZO, Cícero Êmerson do Nascimento. **A ação trágica em Antígona, de Sófocles**. Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v. 4, n. 2, p. 01-11, jul.-dez. 2015. Disponível em: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MacREN/article/view/973> Acesso em: 10 agos. 2021.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2004.

CEIA, Carlos. “**Abjecção**”, **E-Dicionário de Termos Literários** (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>, Acesso em 24 set. 2024

COZER, Alexandre. DUPONT, Florence. Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental. Florianópolis, SC: Cultura e Barbárie, 2017. 224 p. **Revista Diálogos Mediterrânicos**, [S. l.], n. 15, p. 181–184, 2018. DOI: 10.24858/334. Disponível em: <https://www.dialogosmediterraneos.com.br/RevistaDM/article/view/334>. Acesso em: 1 out. 2024.

DUARTE, Adriane da Silva. **Cenas de reconhecimento na poesia grega**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

DUPONT, Florence. **Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental**. Tradução: Joseane Prezotto; Marcelo Bourscheid; Rodrigo Tadeu Gonçalves; Roosevelt Rocha; Sérgio Maciel – Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2017.

GOMES, Leny. Antígona: a persistência do mito. **Revista Desenredo**, v. 5, n. 1, 9 abr. 2010. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/913> Acesso em: 10 jun. 2022.

GRIMAL, Pierre. **A mitologia grega**. 3 ed. São Paulo, Brasiliense, 1982.

HIRATA, Filomena Yoshie. **A hamartia aristotélica e a tragédia grega**. Anais de Filosofia Clássica, São Paulo, vol. 2 nº 3, p. 83- 96, dez-jan., 2008.

LA BOÉTIE, Étienne de. **Discurso da servidão voluntária**. Tradução: Evelyn Tesche. São Paulo: Edipro, 2017.

LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Buchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Muller, Schlegel**. Tradução: Werner S. Rothschild, Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LORAUX, Nicole. **A tragédia de Atenas**. Edições Loyola., São Paulo, 2009.

LUNA, Sandra. **Arqueologia da ação trágica: o legado grego**. 2. ed. João Pessoa: Ideia / Editora Universitária, 2012.

MACHADO, Ana Maria. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MATHIAS, Dionei. Violência, margens, migrações: apontamentos para a literatura comparada. **Todas as Letras - Revista de Língua e Literatura**, [S. l.], v. 24, n. 1, p. 1–16, 2022. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/14905>. Acesso em: 24 set. 2024.

MOERBECK, Guilherme. Festivais, teatro e o campo político na Atenas do século V a.C. **Romanitas - Revista de Estudos Grecolatinos**, [S. l.], n. 2, p. 246–261, 2013. DOI: 10.17648/rom.v0i2.7420. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/romanitas/article/view/7420>. Acesso em: 16 ago. 2024.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. UNESCO. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. Resolução 217 A (III), em 10 de dezembro de 1948. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000139423#:~:text=Todo%20ser%20humano%20tem%20direito%20%C3%A0%20prote%C3%A7%C3%A3o%20dos%20interesses%20morais,Artigo%2028>. Acesso em: 22 jul. 2024.

PAGEAUX, Daniel-Henry. **La Littérature general et comparée**. Paris: Armand Colin Éditeur, 1994

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção da personagem**. Editora Ática. São Paulo, 1989.

PAVIANI, Jayme. O Homem Tirânico na República de Platão. **Hypnos**, São Paulo, n.9, 2002, p. 41-56. Disponível em: <https://hypnos.org.br/index.php/hypnos/article/view/131>. Acessado em 23 out 2024

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PESSOA, Matheus Ely Cordeiro de Lima Vieira. **No apagar das luzes da antagonista de Anne Carson: considerações sobre retraduições e traduções (in)diretas**. 2019. 167 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras - Tradução - Inglês) — Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

PIANACCI, Rómulo. **Antígona: uma tragédia latinoamericana**. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2015.

PIQUÉ, Jorge Ferro. A tragédia grega e seu contexto. *Letras*, Curitiba, n.49, p. 201-219. 1988. Editora da UFPR. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=3838130&forceview=1>. Acesso em: 22 de ago. de 2024.

PLATÃO. **A República**. Tradução: Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

RESENDE, Flávia Almeida Vieira. **Antígonas: apropriações políticas do imaginário mítico** [manuscrito]. 2017. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

RIBEIRO JR., Wilson Alves. **A tragédia clássica**. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em: <https://greeciantiga.org/arquivo.asp?num=0254>. Acessado em 02 de ago 2024.

RIBEIRO JR., Wilson Alves. **Filósofos pré-socráticos**. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em: <https://greeciantiga.org/arquivo.asp?num=0096>. Acessado em 02 de ago 2024.

RIBEIRO JR., Wilson Alves. **Sófocles**. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em: <https://greeciantiga.org/arquivo.asp?num=0075>. Acessado em 02 de ago 2024.

RIBEIRO JR., Wilson Alves. **Teatro de Dioniso em Delfos**. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em: <https://greeciantiga.org/img.asp?num=0101>. Acessado em 02 de ago 2024.

RIBEIRO JR., Wilson Alves. **A filosofia grega**. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em: <https://greeciantiga.org/arquivo.asp?num=0012> Acessado em 02 de ago 2024.

RIBEIRO JR., Wilson Alves. **A Influência da antiga cultura grega**. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em: <https://greeciantiga.org/arquivo.asp?num=0315>. Acessado em 02 de ago 2024.

ROSENFELD, Kathrin H. **Sófocles & Antígona**. Jorge Zahar Editor LTDA, 2002.

SADDI, M. L. S. Os desenhos no céu: sonho e poesia. In: **Anais** do 20º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes (ANPAP). 2011, Rio de Janeiro, pag. 4000 a 4012.

SARAVIA, María Inés; FEATHERSTON, Cristina. (Coords.). **Expresiones de violencia en la literatura**: De Grecia a nuestros días. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Estudios/Investigaciones; 71). Disponível em: <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/146> Acesso: 20 jun. 2022.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**: *Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução Mário da Gama Kury. 20a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução: Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1996.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradutor: Jaa Torrano. São Paulo: Editora Ateliê Editorial e Editora Mnema, 2022.

TORRANO, Jaa. **Mito e imagens míticas**. São Paulo, Editora Córrego, 2019.

TORRANO, Jaa. **A máquina trágica de pensar política**. Opiniões, São Paulo, Brasil, n. 14, p. 22–32, 2019. DOI: 10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2019.160401. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/160401..> Acesso em: 19 ago. 2024.

TORRANO, Jaa. **A tragédia como forma de pensar**. Rio de Janeiro, Brasil, n.43, p. 273-285, 2018. Disponível em: <https://oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/oqnf/pt/article/view/611>. Acesso em: 19 de ago. 2024.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva,

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VICTÓRIA, Luiz A.p. **Dicionário ilustrado de mitologia**. Rio de Janeiro, Ediouro, 1968.

XENOFONTE. Hiero ou Tyrannicus. In: STRAUSS, Leo. **Da Tirania** - Incluindo a correspondência Strauss-Kojève. Tradução André Abranches. São Paulo: É Realizações, 2016.

ZINGANO, Marco. **Estudo da Ética Antiga**. São Paulo: Odysseus Editora, 2002.